مجلة دراسات في اللّغة العربية وآدابها، نصف سنويّة دوليّة محكّمة،

السنة التاسعة، العدد الثامن والعشرون، خريف وشتاء ١٣٩٧هـ. ش/٢٠١٩م

صص ١- ٢٤

DOI:10.22075/lasem.0621.3853

أنماط القافية في ديوان (البكاء بين يدي زرقاء اليمامة) لأمل دنقل

هوازن حسين صالح*

الملخص:

القافية ركن أساسيّ من أركان الشّعر العموديّ؛ عدّها النّقّاد شرطاً لازماً في الشّعر؛ فالشّعر قول موزون مقفّى يدلّ على معنى وفقاً لتعريف قدامة بن جعفر.

غير أنّ القافية كغيرها من أدوات الشعر تطورت لتواكب التّطور الحاصل فيه الذي وصل إلى ما بات يعرف اليوم بقصيدة التّفعيلة، إذ نحت هذه القصيدة منحى جديداً في التّعامل مع القافية؛ فأعادت إنتاجها دلاليّاً وكسرت رتابة مكانها المحدّد في آخر كلّ بيت لتصبح في آخر السّطر الشّعريّ أو الجملة الشّعريّة أو المقطع.

إنّ اختلاف البناء بين القصيدة القديمة وقصيدة التّفعيلة فرض على القافية أشكالاً مختلفة ومستويات متعدّدة؛ فقد يستخدم الشّاعر اليوم أكثر من قافية، ولا يطلب منها الحضور القسري المتتابع، بل تأتي فقط حين الحاجة إليها لتأكيد دورها الدّلالي، ولا تجمّد القافية بشكل واحد في القصيدة الواحدة بل يغيّر الشّاعر فيها بحسب الحالة الشّعورية.

والقافية عند أمل دنقل إحدى أدوات النّضج الفنيّ، وقد استخدم أنماطاً متعدّدة لها بشكل ينسجم مع تعقيد التّجربة والحالة الشّعوريّة والتّطوّر الذي وصلت إليه قصيدة التّفعيلة من حيث الشّكل والمضمون.

كلمات مفتاحيّة: قصيدة التفعيلة، القافية، أمل دنقل.

---

* - طالبة دراسات عليا، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة تشرين، اللاذقية، سوريا. جوال: ٠٠٩٦٣٩٩٩٨٩٢٥٤٦

تاريخ الوصول: ١٣٩٤/١٢/١٨هـ.ش= ٢٠١٦/٠٣/٠٨م تاريخ القبول: ١٣٩٥/٠٤/٠٦ هـ.ش= ٢٠١٦/٠٦/٢٦م

المقدمة:

خضعت القصيدة العربية لتطوّرات شملت مختلف مستوياتها وعناصرها، وكان المستوى الإيقاعيّ حاضراً دائماً في مراحل التّطوّر كلّها فلازمته التّغيّرات والاجتهادات إلى أن غدا مظهراً من مظاهر الحداثة بحضوره المتجدّد والمختلف.

والقافية عنصر أساسيّ من عناصر الإيقاع ومجال رحب للدّراسة، وأمل دنقل من أبرز شعراء التّفعيلة في مرحلة نضجها الفنّي وامتلاكها لأدواتها التي تتكامل وتتواشج لتعبّر عن المعنى والرّؤيا والتّجربة.

أهميّة البحث والهدف منه:

يرصد البحث أنماط التّقفية في ديوان (البكاء بين يديّ زرقاء اليمامة) ليثبت أنّ قصيدة التّفعيلة لم تطّرح القافية، وإنما أعادت إنتاجها دلاليّاً وموسيقيّاً وحرّرتها من قيد الموضع الثّابت الذي كان عليها أن تلزمه في القصيدة القديمة، وأنّ النّضج الذي وصلت إليه القصيدة فرض أنماطاً من التّقفية أسهمت مع بقيّة العناصر في تقديم رؤيا جديدة.

سابقة البحث:

اهتم النّقّاد بقصيدة التّفعيلة وعناصرها ومستوياتها، وتعددت الدّراسات التي تنظّر لها وتتبنّى مصطلحات خاصّة بها محاولة تحديد قواعدها العامّة، مثل نازك الملائكة في كتابها (قضايا الشّعر المعاصر)، الذي تحدّثت فيه عن بداية الشّعر الحرّ وظروفه وجذوره الاجتماعيّة، وتناولت الموسيقا الخاصّة بهذا الشّعر، وبعض مصطلحاته الخاصّة. ومحمد صابر عبيد في كتابه (القصيدة العربيّة الحديثة بين البنية الدّلاليّة والبنية الإيقاعيّة)، الذي تحدّث فيه عن الإيقاع والوزن والأنماط الإيقاعيّة لقصيدة التّفعيلة من سرد وحوار وإيقاع داخلي وآخر ناجم عن التّشكّل البصري، وأفرد فصلاً للحديث عن القافية وأنماطها في قصيدة التّفعيلة وهو ما سيعتمد عليه هذا البحث للاستفادة والاستضاءة.

منهجية البحث:

يعتمد البحث المنهج الوصفي بأدواته الأسلوبيّة التي تكسب التّحليل سماته العلميّة والموضوعيّة المميزة، وسنقسم قصائد الديوان وفقاً لأنماط تقفيتها، وندرس قصيدة من كلّ نموذج.

أ- القافية (مصطلح وتعاريف):

القافية لغويّاً: من قفّاه واقتفاه وتقفّاه؛ تبعه واقتفى أثره، وسمّيت قافية لأنّ الشّاعر يقفوها أي يتبعها، فتكون قافية بمعنى مقفوّة[١]. قيل فيها الكثير، والشّائع فيها تعريف الخليل إذ يَنسب له القاضي أبو يعلى التّنوخي قوله: (القافية هي من آخر البيت إلى أوّل ساكن يليه مع المتحرّك الذي قبل السّاكن)[٢]، ويرى الأخفش أنّها (آخر كلمة في البيت)[٣]. وقد عرّفها الخليل انطلاقاً من السّكنات والحركات الّتي عدّها أساس الشّعر، أمّا المحدثون فعرّفوها انطلاقاً من المقاطع فهي عندهم: (المقطع الشّديد الطّول في آخر البيت، أو المقطعان الطّويلان في آخره مع ما قد يكون بينهما من مقاطع قصيرة)[٤]، ولا يخرج هذا التعريف عن حدود تعريف الخليل؛ فلن يكون المقطعان الطّويلان في آخر البيت مع ما بينهما من مقاطع قصيرة إلّا من آخر البيت إلى أوّل ساكن يليه مع المتحرّك الّذي قبل السّاكن، وهذا يعني صياغة جديدة تعتمد المقاطع بدل السّكنات والحركات، لأنّ المحدثين اهتمّوا بالمقاطع في تحليلهم لموسيقا الشّعر أكثر من اهتمامهم بالتفعيلات، والقافية من أخصّ خصائص الشّعر العربي (فالشّعر كلام مخيّل مؤلّف من أقوال موزونة متساوية، وعند العرب مقفّاة) [٥] ويُرجع العقّاد سبب اهتمام العرب بالقافية إلى فنّ الحداء، فالقافية تظهر في شعر الأمم التي ينفرد فيها الشّاعر بالإنشاد، لأنّ السّامعين يحتاجون إلى الشّعور بمواضع الوقوف والتّرديد، والحاجة للقافية تنشأ من انقسام القوم إلى منشدين ومستمعين[٦].

وتولي تعريفات القدماء للشّعر أولويّة خاصّة للقافية فتجعلها شرطاً لازماً فيه، فالشّعر (قول موزون مقفى يدلّ على معنى) [٧] فاللّفظ والوزن والقافية والمعنى أربعة عناصر تصنع الشّعر، وإلى مثل هذا يذهب ابن

---

[١] - ينظر: ابن منظور، **لسان العرب مادة (قفا)**، وأحمد مطلوب، **معجم النقد العربي القديم، مادة (قفا)**.

[٢] - القاضي التنوخي، **كتاب القوافي**، ص٣٦.

[٣] - مجدي وهبة، **معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب**، ص٢٨٢.

[٤] - شكري عياد، **موسيقى الشعر العربي**، ص ٩١.

[٥] - ابن سينا، **كتاب الشفاء – فن الشعر** – ص١٦١.

[٦] - ينظر: عباس محمود العقاد، **اللغة الشاعرة**، ص ١٥٢-١٥٣.

[٧] - قدامة بن جعفر، **نقد الشعر**، ص ٦٤.

رشيق: (والشّعر يقوم بعد النيّة على أربعة أشياء: وهي اللّفظ والوزن والمعنى والقافية، فهذا حدّ الشّعر)[١]، فالقافية شريكة الوزن، وجزء منه في صناعة الشّعر، فهي ضابط إيقاعه، وقد سمّاها القدماء (حافر الشّعر)[٢].

ركّز النّقاد على القافية وأحاطوها بمصطلحات جعلوا الخروج عنها عيباً، وذكروا لها أنواعاً وحركاتٍ وأحرفاً وعيوباً: فالحروف ستّة: (الرّويّ، الرّدف، التّأسيس، الدّخيل، الوصل والخروج؛ فالرّوي هو الحرف الذي تبنى عليه القصيدة، والرّدف حرف مدّ ولين يكون قبل الرّوي ولاشيء بينهما، ثم التّأسيس وهو ألف ساكنة بينها وبين الرّوي حرف، وذلك الحرف يعرف بالدّخيل، والوصل هاء أو واو أو ياء أو ألف تكون بعد الرّوي، والخروج أحد حروف المدّ واللّين يكون بعد الوصل إذا تحرّك)[٣].

غير أنّ القافية في شعر التّفعيلة لا تخضع لصرامة القوانين، ولكلّ قصيدة طريقتها الخاصة في استحضار قوافيها، فقد تجاوز المحدثون مرحلة التّنظير للقافية والانشغال بحروفها وعيوبها، واهتمّوا بما يمكن أن تقدّمه هذه القافية إن حضرت وما يمكن أن توحي به إن غابت.

ب –أنماط التقفية في ديوان (البكاء بين يدي زرقاء اليمامة):

إنّ جلّ قصائد هذا الدّيوان مقطعيّة طويلة بأنماط تقفية متعدّدة؛ فمنها ما كانت قوافيه سطريّة، أي أنّ القافية تحضر في نهاية كلّ سطر شعري، فإذا كان الشّعر العموديّ قد اعتمد البيت بوصفه وحدة موسيقيّة وبنائيّة تنهض القصيدة عليها، فإنّ الشّعر الحديث اعتمد السّطر الشّعري الذي يمكن عدّه بديلاً إجرائيّاً للبيت[٤]، أي أنّنا لم نعد نسمّي البيت بيتاً، بل صرنا نسمّيه سطراً[٥]، ومنها ما تحضر قوافيه في نهاية الجمل الشّعرية، والجملة الشّعرية في دلالتها المصطلحيّة بنية مكتفية بذاتها، قد تتكون من سطر أو مجموعة سطور شعريّة، واستقلاليتها ليست استقلالية دلاليّة، بل استقلالية موسيقيّة، إذ إنّها تعتمد على الدّفقة الشّعورية التي تتناسب في طول موجتها مع الموقف النّفسيّ والعاطفيّ والفكريّ للتّجربة الشّعرية من جهة، ومع طول

---

١ – ابن رشيق القيرواني، **العمدة في محاسن الشعر وآدابه**،ص١١٩.

٢ – حازم القرطاجني، **منهاج البلغاء**،ص٢٧١.

٣ – إسماعيل بن أبي بكر المقرئ، **عنوان الشرف الوافي في علم الفقه والعروض والتاريخ والقوافي**، ص١٩٦.

٤ – محمد صابر عبيد، **القصيدة العربيّة المعاصرة بين البنية الدّلاليّة والبنية الإيقاعيّة**، ص ١٠١.

٥ – عزّ الدّين إسماعيل، **الشّعر العربي المعاصر – قضاياه وظواهره الفنّيّة والمعنويّة** –ص٨٣.

النّفس عند الشّاعر من جهة أخرى[١]، ومنها ما تكون قوافيه مرسلة تغيب أو تأتي عفواً، وفي الأنماط كلّها لا يوجد قافية موحّدة لا على مستوى القصيدة ولا حتّى على مستوى المقطع الواحد، فالقصيدة الواحدة تتميّز بتعدّد قوافيها كما سنرى، وهذه الأنماط هي:

أ – القافية السّطرية:

يمكن عدّ السّطر في شعر التّفعيلة مقابلاً للبيت التّقليدي إلا أنّ مقاييسهما ليست بالصّرامة ذاتها، ولا تعني كلمة (سطر) أنّه يشغل سطراً في الكتابة، بل يمكن للشّاعر أن يكتبه في سطرين، فالسّطر الشّعري لا يحدّده رسم الشّاعر لنظام كلمات القصيدة إنما يحدّده واقع هذا السّطر الذي يجتهد الشّاعر أحياناً في جعله سطراً واحداً أو سطرين وأحياناً أكثر من ذلك، لكنّه في كلّ الأحوال سطر شعريّ واحد من حيث بنية السّطر وصيغته العامّة[٢]. وقد تتكرّر القافية في نهاية كلّ سطر، وفي ديوان (البكاء بين يدي زرقاء اليمامة)

تأتي القصائد كلّها مقطعية طويلة ماعدا افتتاحية الدّيوان (ديباجة[٣]):

آه..ما أقسى الجدار
عندما ينهض في وجه الشّروق
ربّما ننفق كلّ العمر..كي نثقب ثغره
ليمرّ النّور للأجيال..مرّة!

ربّما لو لم يكن هذا الجدار
ما عرفنا قيمة الضّوء الطّليق!!

يبدو من النّقط التي فصلت آخر سطرين عن باقي الأسطر أنّ الشّاعر أراد القصيدة مقطعين من ناحية الرّسم الكتابيّ، نجد ثلاث قوافٍ سطريّة تتكرّر كلّ منها مرّتين، وسنورد الكلمة التي تجيء القافية فيها كاملة من دون أن نحدد أنّ القافية من موضع كذا إلى موضع كذا، وهذا ماسنتبعه في دراستنا لباقي

[١] – محمد صابر عبيد، **القصيدة العربيّة المعاصرة بين البنية الدّلاليّة والبنية الإيقاعيّة**، ص١٠٩.

[٢] – **المصدر نفسه**، ص١٠٣.

[٣] – أمل دنقل، **الأعمال الكاملة**، ص ٧٩.

القصائد، القافية الأولى (الجدار) ترد في المقطع الأول ولا تكتمل إلا بتكرار اللفظة ذاتها في المقطع الثّاني، القافية الثانية في الكلمتين (الشّروق، الطّليق) يقع نصفها في المقطع الأول وتكتمل بالمقطع الثّاني، والقافية الثّالثة (ثغره، مرّة) تأتي في سطرين متتالين محصورة بين القافيتين الباقيتين وكأنّ الشّاعر يحصر مرور الضّوء ويحدّده بزمن قصير وبسعي مضنٍ للوصول إليه، ليبقي الأمل مرهوناً بالسّعي والعمل، وهنا خدمت القافية السّطرية بتنوعها وتوزّعها المعنى، جاء تكرار كلمة الجدار للفت النّظر إلى الصّعوبات والعوائق، وتكرار الكلمة ذاتها يعمّق الإحساس بوجودها، ويضاعف الجهد الّلازم لتجاوزها، وهذا ما أكّده حين جعل (كلّ العمر) يلزم كي نحدث تغييراً، فالقافية كثّفت الفكرة وقوّت المعنى، ويعزّز هذا كلّه اسم الإشارة (هذا) الّذي سبق (الجدار) الثّانية، مؤكّداً أنّ الجدار هو ذاته المقصود بالمرّة الأولى، فتكرار المفردة جاء لتأكيدها وتحديدها، وهذا ما أدّته القافية الأولى، والقافية الثانية (الشّروق، الطّليق)، الشروق بما يرمز له من بدء وأمل، والطّليق بدلالته على الحريّة تحيل إلى دلالة القصيدة وترتبط بنسيجها عضويّاً. وتأتي التّقفية السّطريّة أكثر تعقيداً وفنيّة كما في القصائد: العشاء الأخير، بكائيّة ليليّة، السّويس، الموت في لوحات، بطاقة كانت هنا، الحزن لا يعرف القراءة، حديث خاص مع أبي موسى الأشعري، من مذكرات المتنبّي في مصر، البكاء بين يدي زرقاء اليمامة، وكلمات سبارتاكوس الأخيرة:

قصيدة (كلمات سبارتاكوس الأخيرة)[١]

[١] - أمل دنقل، **الأعمال الكاملة**، ص ٨٣.

(مزج أوّل):

المجد للشّيطان..معبود الرّياح

من قال (لا) في وجه من قالوا (نعم)

من علّم الإنسان تمزيق العدم

من قال (لا)..فلم يمت..

وظلّ روحاً أبديّة الألم!

(مزج ثان):

معلّق أنا على مشانق الصّباح

وجبهتي -بالموت - محنيّة!

لأنّني لم أحنها..حيّة!

يا إخوتي الذين يعبرون في الميدان مطرقين

منحدرين في نهاية المساء

في شارع الإسكندر الأكبر

لا تخجلوا..ولترفعوا عيونكم إليّ

لأنّكم معلّقون جانبي..على مشانق القيصر

فلترفعوا عيونكم إليّ

لربّما..إذا التقت عيونكم بالموت في عينيّ:

يبتسم الفناء داخلي..لأنكم رفعتم رأسكم..مرّه!

(سيزيف) لم تعد على أكتافه الصّخره

يحملها الّذين يولدون في مخادع الرّقيق

والبحر..كالصّحراء..لا يروي العطش

لأن من يقول (لا) لا يرتوي إلا من الدّموع!

فلترفعوا عيونكم للّثائر المشنوق

فسوف تنتهون مثله..غدا

وقبّلوا زوجاتكم..هنا..على قارعة الطّريق

فسوف تنتهون ها هنا..غدا

فالانحناء مرّ..

والعنكبوت فوق أعناق الرّجال ينسج الرّدى

فقبّلوا زوجاتكم..إني تركت زوجتي بلا وداع

وإن رأيتم طفلي الذي تركته على ذراعها بلا ذراع

فعلّموه الانحناء!

علّموه الانحناء!!

الله.. م يغفر خطيئة الشّيطان حين قال لا!

والودعاء الطّيبون..

هم الّذين يرثون الأرض في نهاية المدى

لأنّهم..لا يشنقون!

فعلّموه الانحناء

وليس ثمّ من مفرّ

لا تحلموا بعالم سعيد

فخلف كلّ قيصرٍ يموت: قيصرٌ جديد!

وخلف كلّ ثائر: أحزان بلا جدوى..

ودمعة سدى!

(مزج ثالث):

يا قيصر العظيم: قد أخطأت..إني أعترف

دعني – على مشنقتي – ألثم يدك

ها أنذا أقبّل الحبل الذي في عنقي يلتف

فهو يداك..وهو مجدك الّذي يجبرنا أن نعبدك

دعني أكفّر عن خطيئتي

أمنحك – بعد ميتتي – جمجمتي

تصوغ منها لك كأساً لشرابك القويّ

..فإن فعلتَ ما أريد

إن يسألوك مرّة عن دمي الشّهيد

وهل ترى منحتني (الوجود) كي تسلبني (الوجود)؟

فقل لهم: قد مات..غير حاقد عليّ

وهذه الكأس – الّتي كانت عظامها جمجمته –

وثيقة الغفران لي

يا قاتلي: إنّي صفحت عنك..

في الّلحظة الّتي استرحت بعدها منّي

استرحت منك!

لكنّي..أوصيك إن تشأ شنق الجميع

أن ترحم الشّجر!

لا تقطع الجذوع كي تنصبها مشانقاً

لا تقطع الجذوع فربّما يأتي الرّبيع

(والعام عام جوع)

فلن تشمّ في الفروع..نكهة الثّمر!

وربّما يمرّ في بلادنا الصّيف الخطر

فتقطع الصّحراء..باحثاً عن الظّلال

فلا ترى سوى الهجير والرّمال..والهجير والرّمال

والظّمأ النّاريّ في الضّلوع!

يا سيّد الشّواهد البيضاء في الدّجى..

يا قيصر الصّقيع!

(مزج رابع):

يا إخوتي الّذين يعبرون في الميدان في انحناء

منحدرين في نهاية المساء

لا تحلموا بعالم سعيد..

فخلف كلّ قيصر يموت: قيصر جديد

وإن رأيتم في الطّريق (هانيبال)

فأخبروه أنّني انتظرته مدىً على أبواب (روما) المجهده

وانتظرت شيوخ روما – تحت قوس النّصر – قاهر الأبطال

ونسوة الرّومان بين الزّينة المعربده

ظللن ينتظرن مقدم الجنود

ذوي الرّؤوس الأطلسيّة المجعّده

لكنّ (هانيبال) ما جاءت جنوده المجنّده

فأخبروه أنّني انتظرته..انتظرته..

لكنّه لم يأت!

وأنّني انتظرته حتّى انتهيت في حبال الموت

وفي المدى (قرطاجة) بالنّار تحترق

(قرطاجة) كانت ضمير الشّمس: قد تعلّمت معنى

الرّكوع

والعنكبوت فوق أعناق الرّجال

وإن رأيتم طفلي الّذي تركته على ذراعها..بلا ذراع

فعلّموه الانحناء..

علّموه الانحناء..

علّموه الانحناء..

سعى أمل دنقل إلى تكوين واقع شعريّ، واستدعى شخصيات قديمة تلبّسها تارة وتحاور معها تارة أخرى، منها سبارتاكوس من التّراث الرّوماني قائد ثورة العبيد، استخدم في هذه القصيدة عشرين قافية موزّعة على المقاطع الأربعة، ولا تتكرّر قافية أساسية في المقاطع كلّها وإنّما لكل مقطع قوافيه الخاصّة، وقد تتقاطع بعض القوافي في أكثر من مقطع لكن لا يحدث أن تتكرر قافية في المقاطع كلّها، ولا يحكم توزّع القوافي نظام معيّن؛ فتارة نرى القافية الواحدة تتجاور في أسطر متتابعة، وتارة نراها تتعانق مع قافية أخرى بشكل متناوب، ممّا يتيح للشّاعر التّنقّل بحريّة وخفّة بين الرّؤى والأفكار التي يودّ تقديمها بشكل غير مباشر وربّما أحياناً بشكل معاكس معتمداً تقنية المفارقة؛ فيبدأ بتمجيد الشّيطان بوصفه رمزاً للثّورة والتّمرّد والرّفض، وينتهي بإعلان ندم سبارتاكوس على ثورته وخنوعه للقيصر، وتنتهي القصيدة بنقاط مما يشي بأنّ هناك مالم يقل بعد، وأنّ كلمات سبارتاكوس الأخيرة ليست ما قرأناه، بل لعلّ هناك مالم يقل، والقوافي في أغلبها ساكنة صامتة توحي بهدوء حذر، وبحرص الشّاعر على التقاط أنفاسه.

ولتسهيل دراسة القافية سنعمد إلى ترميز القوافي المستخدمة حسب تسلسلها في القصيدة بتسلسل الحروف الهجائية؛ ليكون (أ) رمز القافية الأولى، و(ب) رمز القافية الثانية..وهكذا، وبما أن القصيدة مقسّمة إلى مزج أول وثانٍ وثالث ورابع فسنعد كلّ مزج مقطعاً ليكون توزع القوافي على الشّكل التّالي:

المقطع الأوّل: أ ب ب ب

المقطع الثاني: أ ج ج د ه و ه و و ز ز ح ط ح ي ح ي ك ي ل ل د د م ي م د ك ن ن

المقطع الثالث: س ع س ع ف ف ن ن ن و و ص ص ط ك ط ط ط ك ك ق ق ط ط

المقطع الرّابع: د د ن ن ق ر ق ر ن ر ر ش ط ق ش ش ل ل د د د

القافية الأولى (أ) في الكلمتين (الصّباح، الرّياح) يأتي نصفها في أول سطر من المقطع الأوّل، ونصفها في أول سطر من المقطع الثّاني ولا تتكرّر بعد ذلك، ومع أنها من أقلّ القوافي تكرّراً إلا أنها شكّلت افتتاحيّة موفّقة للقصيدة، ف (الصّباح) هنا ليس ذاك الجزء من اليوم، بل هو البدايات والتّحقق والنّصر، وإضافة (المشانق) إليه لا يحدّد زمن الشّنق، بل يشير إلى التّضحيات التي تسبق النّصر، و(الرّياح) بما تحيل إليه من حركة وتغيير تتواشج مع هذه الدّلالة، وكذلك جعل الشّيطان (معبود الرّياح) بما يرمز إليه من تمرّد ورفض وثورة، فالقافية هنا لم تأتِ لضرورة إيقاعية بقدر ما جاءت خادمة للمعنى وحاملة له.

القافية الثانية (ب) في الكلمات: (نعم، العدم، الألم) تأتي متتابعة في المقطع الأول فقط ولا ترد في غيره، وإضافة إلى وظيفتها الإيقاعيّة الواضحة فإنّها تبدو تلقائيّة لم يتعمّد الشّاعر إيراد كلمات بعينها لخدمتها، وكأنّ الفكرة استدعتها، فلن تكون كلمة غير (نعم) يقولها الخانعون المستسلمون، وتأتي كلمة (العدم)

الذيّ يغاير الوجود مضافاً إليها التّمزيق لتؤكّد أنّ المتمرّد الرّافض يغيّر سنن الكون ويلغي المستحيل، وتأتي الكلمة الأخيرة من هذه القافية (الألم) لتحيلنا إلى مصير هذا الثّائر، وتضحيته في سبيل فتح الطريق أمام الآخرين.

القافية الثالثة (ج) في الكلمات: (محنيّة، حيّة) ترد في المقطع الثّاني متتابعة ولا تتكرّر بعد ذلك، ولها وقع موسيقيّ لافت، يساعد على إبرازه أكثر تكرار حرف الحاء (محنية، أحنها حيّة) وتأتي كلمة (حيّة) التي تكتمل هذه القافية بها متوقّعة جدّا ولا تشكّل مفاجئة للسّامع، فتبدو الكلمة الوحيدة المناسبة.

القافية الرّابعة (د) في الكلمات: (المساء، الانحناء) ترد هذه القافية تسع مرّات موزّعة على المقطعين الثّاني والرّابع، وتنحصر في هاتين الكلمتين وتكرارهما، حيث تتكرّر كلمة (المساء) مرّتين، و(الانحناء) سبع مرّات، وتكرار كلمة سبع مرّات في القافية يجعل منها كلمة مركزيّة في القصيدة، ولاسيّما أنّه يختم بها مكرّرة ثلاث مرّات على التّوالي، كما أنّها ترد بصيغ أخرى في المقطع الثّاني (محنيّة، أحنها) وهذا يرسّخ فكرة القصيدة الممجّدة للثّورة الرّافضة للانحناء، وإن بدا أنّ الثّائر يعلن ندمه على عدم الانحناء ويدعو النّاس أن يعلّموه لولده كي لا يواجه مصيره، فهذه ليست إلا تقنيّة المفارقة التي عرف عن أمل دنقل استخدامها (فالكلمات الصّادرة عن سبارتاكوس يقصد منها عكس المنطوق به[1].

القافية الخامسة (هـ) في الكلمات (الأكبر والقيصر) وتأتي متداخلة مع القافية السّادسة (و): (إليّ، إليّ، عينيّ، عليّ، لي) التي تتكرّر خمس مرّات في صيغ دالة على المتكلّم (الثّائر) وفي المقابل ترد كلمة (القيصر) مرّة واحدة، وفي هذا التّقاطع دلالة بلاغيّة، فالخلود والتّأثير في الأجيال القادمة من نصيب الثّوار والمتمرّدين.

القافية السّابعة (ز) وتحضر مرّة واحد متحققة في الكلمتين (مرّه، الصّخرة)، إنّ هدف سبارتاكوس أن يعيد للنّاس كرامتها ويجعلها (ترفع رأسها) ولو لمرّة واحدة حين تنظر إليه معلّقاً على المشنقة، لأنّهم بعد ذلك سيواصلون النّضال، وجاءت (الصّخره) وما تحيل إليه من عمق أسطوريّ لتكثّف دلالات استمرار المحاولات للتّحرر مهما تعثّرت البدايات، ويحيلنا هذا إلى القافية الثّامنة (ح) التي تبدأ ب (الرّقيق) الّذين سيواصلون الثّورة، بعد أن دهّم الثائر (المشنوق) على (الطّريق)، فهذه القوافي تتداخل وتتّحد عضويّاً لتعمّق دلالة القصيدة وتمضي بها إلى حيث أراد الشّاعر.

القافية التّاسعة (ط) في الكلمات: (دموع، جميع, جذوع، ربيع، جوع، ضلوع، صقيع، ركوع)، ترد كلمة (الدّموع) في المقطع الثّاني ولا تتحقق القافية إلا في المقطع الثّالث حين تتكرر باقي الكلمات التي

[1] - عبد السّلام المسّاوي، **البنيات الدّالّة في شعر أمل دنقل**، ص ١٦٦.

تشكّلها، باستثناء (الرّكوع) التي تختم هذه القافية فهي ترد في المقطع الأخير، لتبدو خيطاً ممتدّاً في هذه المقاطع، وينوّع تغيّر حرف المدّ قبل الرّوي بين الواو والياء الموسيقا في القافية الواحدة.

القافية العاشرة (ي) في الكلمات: (غدا، ردى، مدى، سدى) وتتكرّر فيها (غدا) مرّتين، وتقتصر هذه القافية على المقطع الثّاني، والقافية التّالية (ك) التي تفتتحها الكلمة (مرّ) في المقطع الثّاني لتكتمل بكلمة (مفرّ) وتتكرر في المقطع الثّالث في الكلمات (الشّجر، الثّمر، الخطر، مفرّ)، وتتشكّل القافية (ل) من كلمتين (وداع، ذراع) تأتيان متعاقبتين في المقطع الثّاني وتتكرّران بالطّريقة نفسها في المقطع الرّابع، وتشكّل الكلمتان (الطّيبون، يشنقون) قافية لا ترد إلا مرة واحدة في المقطع الثّاني، إنّ إيراد قواف لمرّة واحدة أو مرّتين يأتي للتنويع الموسيقي والتّحرّك برشاقة بين الصور والأفكار.

ويُدخل المقطع الثالث قوافي جديدة أولها (س) في الكلمتين (أعترف، يلتف) المتداخلة مع القافية (ع) في الكلمتين (يدك، نعبدك)، ثم القافية (ف) التي تجيء في سطرين متتاليين (خطيئتي، جمجمتي)، ومن القوافي الجديدة القافية (ص) في الكلمتين (منك، عنك)، والقافية (ق) في الكلمتين (الظلال، الرمال).

إنّ القوافي الجديدة التي ينفرد بها هذا المقطع لا تتكرر فيه إلا مرة واحدة، وهي مع باقي قوافيه التي وردت في مقاطع سابقة تكسبه حيويّة وغنى بالمشاعر والانفعالات.

وينفرد المقطع الرابع أيضاً بقافيتين هما (ر) في الكلمات (المجهدة، المعربدة، المجعدة، المجندة)، و(ش) في الكلمات (تحترق، تختنق) إنّ توزّع القوافي في هذه القصيدة المقطعيّة جاء سطريّاً على مستوى المقطع الواحد، مع الإشارة إلى أنّ القافية السّطريّة لم تتحقق بشكل كامل دائماً؛ فقد وردت بعض الجمل الشّعريّة التي حملت القافية في نهايتها، كما في المقطع الثّاني:

والبحر كالصّحراء لا يروي العطش

لأنّ من يقول لا لا يرتوي إلا من الدّموع

وجملة أخرى في المقطع الرّابع:

فأخبروه أنّني انتظرته..انتظرته..

لكنّه لم يأت!

وأنني انتظرته حتّى انتهيت في حبال الموت

وفي المدى قرطاجة بالنّار تحترق

ومع ذلك اعتبرنا أنّ التقفية في هذه القصيدة سطريّة وإن شذّ عن ذلك جملتان منها.

وقد تأتي التقفية السّطريّة منتظمة أكثر وموزّعة بطريقة هندسيّة كما في قصيدة (البكاء بين يدي زرقاء اليمامة)[١]:

---

[١] – أمل دنقل، **الأعمال الكاملة**، ص ٩٥.

قصيدة (البكاء بين يدي زرقاء اليمامة)

أيّتها العرّافة المقدّسه..

جئت إليك..مثخناً بالطّعنات والدّماء

أزحف في معاطف القتلى..وفوق الجثث المكدّسه

منكسر السّيف..مغبّر الجبين والأعضاء

أسأل يا زرقاء..

عن فمك الياقوت..عن نبوءة العذراء

عن ساعدي المقطوع..وهو ما يزال ممسكاً

بالرّاية المنكّسه

عن صور الأطفال في الخوذات..ملقاة على الصّحراء

عن جاري الّذي يهمّ بارتشاف الماء

فيثقب الرّصاص رأسه..في لحظة الملامسه!

عن الفم المحشوّ بالرّمال والدّماء!!

أسأل يا زرقاء..

عن وقفتي العزلاء بين السّيف..والجدار!

عن صرخة المرأة بين السّبي..والفرار!

كيف حملت العار..

ثمّ مشيت؟ دون أن أقتل نفسي؟! دون أن أنهار؟!

ودون أن يسقط لحمي..من غبار التّربة المدنّسه؟!

تكلّمي أيّتها النّبية المقدّسه

تكلّمي... بالله... باللعنة... بالشّيطان

لا تغمضي عينيك فالجرذان..

تلعق من دمي حساءها..ولا أردّها!

تكلّمي..لشدّ ما أنا مهان

لا الليل يخفي عورتي..ولا الجدران!

فتفتح الأزرار في ستراتنا..ونسند البنادق

وحين مات عطشاً في الصّحراء المشمسه..,

رطّب باسمك الشّفاه اليابسه..

وارتخت العينان!)

فأين أخفي وجهي المتّهم المدان؟

والضّحكة الطّروب: ضحكته..

والوجه..والغمّازتان؟!

أيّتها النّبيّة المقدّسه..

لا تسكتي..فقد سكتُّ سنة فسنة

لكي أنال فضلة الأمان

قيل لي ((اخرس..))

فخرست..وعميت..وائتممت بالخصيان!

ظللت في عبيد (عبس) أحرس القطعان

أجتزّ صوفها..

أردّ نوقها..

أنام في حظائر النّسيان

طعامي: الكسرة..والماء..وبعض التّمرات اليابسه

وها أنا في ساعة الطّعان

ساعة أن تخاذل الكماة..والرّماة..والفرسان

دعيت للميدان!

أنا الّذي ما ذقت لحم الضّأن

أنا الّذي لا حول لي أو شأن..

أنا الّذي أقصيت عن مجالس الفتيان..

أدعى إلى الموت..ولم أدعى إلى المجالسه!!

ولا اختبائي في الصّحيفة التي أشدّها..
ولا احتمائي في سحائب الدّخان!
تقفز حولي طفلة واسعة العينين..عذبة مشاكسه
(-كان يقصّ عنك يا صغيرتي..ونحن في الخنادق
أسائل الصّمت الّذي يخنقني:
((ماللجمال مشيها وئيدا... ؟!))

أيّتها العرّافة المقدّسه...
ماذا تفيد الكلمات البائسه؟
قلت لهم ما قلت عن قوافل الغبار..
فاتّهموا عينيك، يا زرقاء، بالبوار!
قلت لهم ما قلت عن مسيرة الأشجار..
فاستضحكوا من وهمك الثّرثار!
وحين فوجئوا بحدّ السّيف: قايضوا بنا..
والتمسوا النّجاة والفرار!
ونحن جرحى القلب..
جرحى الرّوح والفم
لم يبق إلا الموت..
والحطام..
والدّمار..

تكلّمي أيّتها النّبيّة المقدّسه
تكلّمي..تكلّمي..
فها أنا على التّراب سائل دمي
وهو ظمي..يطلب المزيدا
وصبية مشرّدون يعبرون آخر الأنهار
ونسوة يسقن في سلاسل الأسر..
وفي ثياب العار
مطأطئات الرّأس
لا يملكن إلا الصّرخات التّاعسه
.......,...
ها أنت يا زرقاء
وحيدة عمياء!
وما تزال أغنيات الحبّ... والأضواء
والعربات الفارهات.. والأزياء!
فأين أخفي وجهي المشوّها
كي لا أعكّر الصّفاء...الأبله,, المموّها
في أعين الرّجال والنّساء؟!
وأنت يا زرقاء..
وحيدة..عمياء!
وحيدة..عمياء!

تصوّر هذه القصيدة الواقع العربي بعيد النّكسة، وتعكس رؤية الشّاعر للمستقبل وفق معطيات الواقع وتكرار الهزائم عبر التاريخ.

والدّلالة الأساسيّة التي حملتها زرقاء اليمامة في شعرنا المعاصر هي القدرة على التّنبّؤ واكتشاف الخطر قبل وقوعه والتنبيه إليه وتحمل نتيجة إهمال الآخرين وعدم إصغائهم إلى التحذير، لتغدو معادلاً للمثقفين من كتّاب ومبدعين حذّروا من الهزيمة قبل وقوعها ولم تلق تحذيراتهم إلا التّجاهل واللامبالاة فحلّت الهزيمة[١].

تقع القصيدة في ثلاثة مقاطع وتتوزّع القوافي فيها على النّحو التّالي:

المقطع الأوّل: أ ب أ ب ب ب أ ب أ ب ب أ ب ب ج ج ج ج أ أ د د هـ د د هـ د أ و و أ أ د د

المقطع الثّاني: أ د د د د أ د د د د د د د أ أ ز ز ح ح ح ح ح ح ح ح ح

المقطع الثّالث: أ أ ج ج ج ج ج ج ج ج أ ب ب ب ب ط ط ب ب ب ب

تتوالى في هذه القصيدة تسع قوافٍ بشكل هندسيّ متناظر؛ إذ تمتد كلّ قافية على أسطر متتالية، ماعدا القافية الأولى (أ) التي تعدّ قافية أساسيّة مركزيّة، فهي تتكرّر في المقاطع كلّها، وتتوزّع بين القوافي لتبدو مبثوثة في القصيدة، هذه القافية التي تنتهي بالسّين بكلّ خواصها المهموسة، تتبعها هاء السّكت لتعزّز جو الصّمت الذي يخيّم على القصيدة، فالشّاعر يسأل زرقاء اليمامة وهي صامتة لا تجيب، ربّما لأنّ الأسئلة أكبر من الإجابات، أو إنّ الإجابات لا جدوى لها بعد كلّ ما حدث.

القافية الأولى (أ): في الكلمات (المقدّسه، المكدّسه، المنكّسه، الملامسه، المدنّسه، المشاكسه، المشمسه، اليابسه، المجالسه، البائسه، التّاعسه)، تتكرّر كلمة المقدّسه خمس مرّات في هذه القافية ممّا يجعلها كلمة محوريّة بنيت عليها باقي كلمات هذه القافية. القافية الثّانية (ب) في الكلمات (الدّماء، الأعضاء، زرقاء، العذراء، الصحراء، الماء، الأضواء، الأزياء، النساء، عمياء) تتوزّع هذه القافية بين المقطعين الأوّل والثالث وتتكرر فيها كلٌّ من (زرقاء، عمياء) ثلاث مرّات.

القافية (ج) في الكلمات: (الجدار، الفرار، أنهار، الغبار، البوار، الأشجار، الثّرثار، الدّمار، الأنهار، العار)، وتتوزّع أيضاً على المقطعين الأوّل والثّالث.

القافية (د) في الكلمات: (الشّيطان، الجرذان، الجدران، الدّخان، المدان، الغمّازتان، الأمان، الخصيان، القطعان، النسيان، الطّعان، الفرسان، الميدان، الضّان،شان، الفتيان) تتوزّع على المقطعين الأوّل والثّاني

---

[١] - عبد السّلام المسّاوي، البنيات الدّالّة في شعر أمل دنقل، ص ١٦٧

وهي من أكثر القوافي تكراراً في هذه القصيدة ولا ترد كل من القوافي (هـ، و، ز) سوى مرّة واحدة، وتأتي كلّ هذه القوافي ساكنة بما يناسب جوّ الصمت في حضرة العرّافة التي أسبغ عليها صفة القداسة، ويضاعف هذا الصّمت سكوت العرّافة أمام أسئلة الشّاعر الذي بدا مرّة جندياً عائداً من حرب، ومرّة ثانية بدا عنترة العبسي بكلّ ما عاناه من رفض قومه وإنكارهم، ولعلّ مردّ هذا الصّمت إلى أنّه لا يبحث عن إجابات، وإنّما يسأل أسئلة العارف المستنكر ولا يريد من زرقاء اليمامة إلّا أن تكون شاهدة على الهزيمة والبكاء، ليغدو صوت الشّاعر الذي يمثّل المثقّفين الّذين أبصروا الهزيمة قبل أن تحلّ وحذّروا منها ولم يجبهم أحد، فتحقّقت النبوءة.

وتتوالى القافية (ح) على أسطر متتابعة في المقطع الثّاني في الكلمات (المزيدا، وئيدا، حديدا، السّجودا، القيودا) لتنتهي ب (وئيدا) مكررة مرتين في ختامها، والقافية (ط) ترد مرّة واحدة في الكلمتين (مشوّها، مموّها) في المقطع الأخير، وتأتي هاتان القافيتان مطلقتين بألف ممدودة لتكسر جوّ الصّمت وتعلن صرخة في وجه الاستسلام.

تضفي القوافي السّطريّة على القصيدة غنىً موسيقيّاً بين التّنوّع والاختلاف، وتجعل القصيدة وقفات موسيقيّة متواصلة بعيداً عن الرّتابة أو التّوقّع، وكأنّها نبضات ملوّنة مشكّلة من المشاعر الإنسانيّة كلّها.

ب – قافية الجملة الشعرية:

يخفّف مجيء القافية في نهاية الجملة الشّعريّة تأثيرها الموسيقي الذي كان قويّاً في القوافي السّطريّة، والجملة الشّعرية موجة موسيقيّة تطول أو تقصر تبعاً للدّفقة الشّعوريّة والوقفة الدّلاليّة، وهذه القصائد: إجازة فوق شاطئ البحر، ظمأ.. ظمأ، بكائيّة اللّيل والظّهيرة، أشياء تحدث في اللّيل، الأرض...والجرح الذي لا ينفتح:

قصيدة (الأرض...والجرح الذي لا ينفتح)[1]

-الأرض ما زالت بأذنيها دم من قرطها المنزوع..

قهقهة اللّصوص تسوق هودجها.. وتتركها بلا زاد..

تشدّ أصابع العطش المميت على الرّمال..

تضيع صرختها بحمحمة الخيول

-الأرض ملقاة على الصّحراء..ظامئة..

وتلقي الدّلو مرّات..وتخرجه بلا ماء!

وتزحف في لهيب القيظ..

تسأل عن عذوبة نهرنا

والنّهر سمّمه المغول

—وعيونها تخبو من الإعياء..تستسقي جذور الشّوك..

تنتظر المصير المرّ.. يطحنها الذّبول

من أنت يا حارس؟

إنّي أنا الحجّاج..

عصّبني بالتّاج..

تشرينها القارس!

الأرض تطوى في بساط ((النّفط))..

تحملها السّفائن نحو ((قيصر)) كي تكون إذا

تفتّحت اللّفائف:

رقصة..وهديّة للنّار في أرض الخطاه

-دينارها القصدير مصهور على وجناتها

زنّارها المحلول يسأل عن زناة التّرك..

[1] - أمل دنقل، **الأعمال الكاملة**، ص ٩٠.

والسّيّاف يجلدها! وماذا؟ بعد أن فقدت بكارتها..
وصارت حاملاً في عامها الألفي من ألفين من عشّاقها!
لا النّيل يغسل عارها القاسي...ولا ماء الفرات!
حتّى لزوجة نهرها الدّمويّ..
والأمويّ يقعي في طريق النّبع
((..دون الماء رأسك يا حسين..))
وبعدها يتملّكون..يضاجعون أرامل الشّهداء..
لا يتورّعون..يؤذنون الفجر.. م يتطهّروا من رجسهم..
فالحقّ مات
هل ثبّت الثّقفيّ
قناعه المهزوز؟
فقد مضى تمّوز..
بوجهه العربيّ!

يسري بالوقيعة فيك..
والأنصار واجمة
وكلّ قريش واجمة
فمن يهديه للرّأي الصّواب؟!
ملثّماً يخطو..
قد شوّهته النّار!
هل يصلح العطّار
ما أفسد النّفط؟
لم يبق من شيء يقال
يا أرض
هل يلد الرّجال؟

أحببت فيك المجد والشّعراء..
لكنّ الّذي سرواله من عنكبوت الوهم:
يمشي في مدائنك المليئة بالذّباب
يسقي القلوب عصارة الخدر المنمّق..
والطّواويس التي نزعت تقاويم الحوائط
أوقفت ساعاتها...
وتجشّأت بموائد السّفراء..
تنتظر النّياشين التي يسخو بها السّلطان..
فوق أكابر الأغوات منهم!
يا سماء
أكلّ عام: نجمة عربيّة تهوي..
وتدخل نجمة برج البرامك ؟!
ما تزال مواعظ الخصيان باسم الجالسين على الحراب؟
وأراك..وابن سلول..بين المؤمنين بوجهه القزحي..

تتكوّن القصيدة من تقاطع مقاطع طويلة وقصيرة بالتناوب، ويأتي نظام التّقفية فيها بشكل هندسيّ متناظر، ويستقلّ كل مقطع بقواف خاصة به، وتتداخل أنماط التقفية بين السّطرية والجمليّة؛ ففي المقطع الأول ترد قافية واحدة في نهاية الجمل الشّعرية وسنرمز لها (أ) وهي في الكلمات:(الخيول، المغول، الذّبول) وفي المقطع الثّاني تتعانق قافيتان سطريتان (ب، ج) على الشكل التالي (ب، ج، ب، ج)، وفي المقطع الثالث ترد قافية واحدة (د) في الكلمتين (الفرات، مات)، ومع أنه مقطع طويل غير أنّ الشّاعر لم يحفل كثيراً بالموسيقا المتأتية من تكرار القوافي الخارجية حتى لكأنّ هذه القافية اليتيمة جاءت عفواً دون القصد إليها، فالمقطع جملة من التوترات والانفعالات التي لم يشأ الشّاعر إيقافها ليجيء بقافية هنا أو هناك، وترد القافية في هذا المقطع لالتقاط الأنفاس، ولا تخفى القوافي الدّاخلية في (الدّمويّ، الأمويّ) و (يتملّكون، يضاجعون، يتورّعون، يؤذّنون) والتي جاءت في هذه الكلمات بالتّحديد للفت النّظر إلى انحطاط الواقع العربي أخلاقيّاً.

وفي المقطع الرّابع تتقاطع قافيتان على النحو التالي (هـ، و، و، هـ)، وفي الخامس تتوزّع قافيتان (ز، ح، ز، ز، ح، ح) لتنتهي القصيدة بمقطعين قصيرين أولهما تأتي قافيتاه على النّحو التّالي (ط، ي، ي، ط)، وثانيها خاتمة القصيدة يبدو وكأنه جاء بعدها تعليقاً عليها؛ فبعد كلّ ما ذكر يبدو أن (لا شيء يقال)، وترد فيه قافية واحدة (ك، ك).

تبدو المقاطع القصيرة بتقفيتها الرّشيقة وكأنّها محرّكة للقصيدة، ومكثّفة للإيقاع الذي لايُحتفى به كثيراً في المقاطع الطويلة، وتناوب المقاطع فيما بينها يمنح القصيدة موسيقا إضافيّة.

ج- القافية المرسلة:

ثمّة قصائد لا تعتمد القافية إلا ما جاء منها عفواً، وهذا ما يعرف بالقافية المرسلة ومن أمثلتها قصيدة موت مغنيّة مغمورة[١]:

[١] - أمل دنقل، **الأعمال الكاملة**، ص ١٢٥.

صوت (١)

أغاني المذياع..

هذا زمان السّكتة.

(سالومي) تغنّي..

من ترى يحمل رأس المعمدان؟!

في انكسارات الظّلال..

تبدأ الأحزان في أعماقنا إيقاعها الهادئ..

تصحو الرّغبة المرتعشة

تتوالى قطرات الصّمت من صنبورها الفضّي..

كي ترسم في صفحة ماضينا.. الدّوائر

صورة لامرأة تجلس في البهو – تحوك الصّوف –

في مئزرها البيتيّ.. لفّاء الضّفائر

نقرات المطر العذبة في النّافذة البيضاء..

دفق الدّفء من تمتمة القطّة..

موسيقى السّكون الموحشة

مركبات الغد تدنو في الخيال

تصهل الأفراس عند الباب

– (أين القادمون؟!

– الليل.. والوحدة ,, والشّوق المحال!

تقاسيم

عقب استعراضها الفاشل.. لم تخلع رداء الرّقص

ظلّت خلف أستار (الكواليس)

تردّ السّحب الزّرقاء عن أعينها.. تبكي شباباً

كانت المتعة فيه: قطعة جبن.. وكأسين من (الرّوم)

لكي تمرح في غرفة ريفيّ من الطّلّاب..

لا تملك يمناه سوى الكسرة والتّبغ الرّخيص..

الآن يمشي خلفه..سرب من الأطفال..

عند النّوم يسطون على منظاره الطّبيّ..حتّى لا يرى

وجهها صافٍ...وعيناها غديران من الحزن..

ويدنو الخادم الأسمر..يلقي باقة الورد..

ويلقي دعوة للسّهر..

(الآن ستمضي..

وغداً سوف يوافيها الطّبيب – الموت والإجهاض –

هذا شهرها الثّالث رغم الحذر الشّائع!

حتّى أنت يا أقراص منع الحمل

ما من أحد في هذه الدّنيا جدير بالأمان!)

منفرد

من يفترس الحمل الجائع

غير الذّئب الشّبعان؟

ارتاح الرّبّ الخالق في اليوم السّابع

لكن.. لم يسترح الإنسان

صوت (٢)

وحدها..تساقط الدّمعة من عين الليال

بعد أن علّقها الوهم طويلاً..

وحدها..سرعان ما ترشفها الأرض..

وينساها الرّجال

شربوا قهوتها المرّة... والمذياع ما زال يغنّي!

والمصابيح تضاء!

لا تخلو قصيدة في هذا الدّيوان من القافية تماماً، إلّا أنّ القوافي في هذه القصيدة هي الأقلّ وروداً، فالمقطع الأوّل يخلو من أي قافية، وتتداخل في الثاني قافيتان على الشّكل التّالي (أ، ب، ب، أ، أ)، ليجيء المقطعان الثالث والرّابع أيضاً خاليين من أي قافية، وتتعانق قافيتان سطريّتان في المقطع الخامس (ج، د، ج، د)، وتنتهي القصيدة بمقطع تتكرّر فيه القافية (ب) مرتين.

إنّ الالتفات للفكرة والتركيز عليها تفوق على النّاحية الموسيقيّة التي كثّفت في المقطع الخامس الذي يختصر فكرة القصيدة مشيراً إلى عذابات الإنسان التي بدأت منذ تشكل الخلق، وإلى الإنسان المطحون المستغَل.

لا يحدّد وجود القافية أو غيابها شعريّة القصيدة؛ فهي في حال غيابها أو ضرورة وجودها عنصر من عناصر بنائيّة أخرى، وإن كان غيابها يستلزم إمكانيات شعريّة لتعويضها، وقد تغيب القافية فيتمّ الالتفات إلى الصّورة كما في المقطع الثّالث (تقاسيم)؛ إذ تغيب القافية تماماً ويتركّز الانتباه على صورة المغنّية بعد أنْ أفل نجمها وصار لزاماً عليها مغادرة الحياة بكلّ أشكالها، وقد يعوّض عن غياب القافية الخارجيّة بقافية داخلية وإيقاعات بديلة كما في المقطع الثالث من قصيدة (الأرض.... والجرح الذي لا ينفتح)[١]

الأرض تطوى في بساط ((النّفط))..
تحملها السّفائن نحو ((قيصر)) كي تكون إذا تفتّحت اللّفائف:
رقصة..وهديّة للنّار في أرض الخطاه
–دينارها القصدير مصهور على وجناتها
زنّارها المحلول يسأل عن زناة التّرك..
والسّيّاف يجلدها! وماذا؟ بعد أنْ فقدت بكارتها..
وصارت حاملاً في عامها الألفي من ألفين من عشّاقها!
لا النّيل يغسل عارها القاسي...ولا ماء الفرات!
حتّى لزوجة نهرها الدّمويّ..
والأمويّ يقعي في طريق النّبع
((..دون الماء رأسك يا حسين..))
وبعدها يتملّكون..يضاجعون أرامل الشّهداء..
لا يتورّعون..يؤذنون الفجر..لم يتطهّروا من رجسهم..
فالحقّ مات

[١] - أمل دنقل، **الأعمال الكاملة**، ص٩٠.

لا يحفل هذا المقطع بالقافية الخارجية لكنّ رشاقة عباراته واضحة جلية، فهي تنساب سلسة بفعل الموسيقا الداخلية التي تولدها قوافٍ داخلية كما في (دينارها، زنّارها) و(الدّمويّ، الأمويّ) و(يتملّكون، يضاجعون، يتورّعون، يؤذّنون)، فهذه التجانسات تخلق جوّاً موسيقيّاً يعوّض غياب القافية فلا يحسّ السّامع أو القارئ بفقد هذا العنصر الموسيقي، فالقافية لا تحضر في القصيدة الحديثة لمجرّد الحضور، وغيابها لا يضعف شعريّة القصيدة.

وظائف القافية بأنواعها المختلفة:

القافية عنصر صوتي ووظيفتها الموسيقية المتأتية من التّكرار تكاد تكون من أوضح وظائفها، فالقافية (عدة أصوات تتكرّر في أواخر الأشطر أو الأبيات، وتكرارها هذا يكوّن جزءاً هامّاً من الموسيقى الشّعريّة)[١]، فالقافية استجابة لحاجة القارئ أو السّامع إلى محطّات زمنيّة يرفدها التّكرار بأسباب النّشوة والسّكينة والطّرب السّمعي، وليس بالضّرورة أن يكون التّكرار مملّاً، وهذا يقودنا إلى الجانب النّفسي في القافية؛ (فمجيء القافية في آخر كلّ شطر سواء أكانت موحّدة أم منوّعة يتكرّر إلى درجة مناسبة ممّا يمكّن الجمهور من تذوّقه والاستجابة له)[٢]، فالأثر النّفسي للقافية لدى المتلقّي بيّنٌ وجليّ، فهي (فواصل موسيقيّة يتوقّع السّامع تردّدها ويستمتع بهذا التّردد)[٣]، وتحقّق القافية المتغيّرة في الشّعر الحديث المتعة الفنّيّة للقارئ من خلال استجابتها لتوقّعه تارة، وخرق أفق هذا التّوقّع تارة أخرى، وتنويعها في الشّعر الحديث له ما يبرّره؛ فالشّاعر يعيش خيبات الواقع الاجتماعية والاقتصادية والثّقافية، فيجسّد ذلك إيقاعيّاً في شعره من خلال تغيير نمط القافية، وهذا التّغيير ردّ فعل طبيعيّ لانفتاح العالم واتّساعه[٤]، فالحداثيّون حوّلوا القافية إلى ضربة إيقاعيّة خاطفة، وإلى وقفة اختياريّة لا إجباريّة، وللقافية دور في بناء القصيدة وربط مكوّناتها فهي (تُوجِد رابطة بين العبارات التي تتخلّلها وبدونها تتشتّت العبارات وتتباعد)[٥]، فللقافية أيضاً وظيفة بنائيّة وبها (تقترن الكلمات بعضها إلى بعض فتتواصل وتتقابل)[٦]، وعلاقة القافية بباقي مكونات القصيدة

[١] - إبراهيم أنيس، **موسيقى الشّعر**، ص١٥٠.

[٢] - نازك الملائكة، **قضايا الشّعر المعاصر**، ص ١٤٦.

[٣] - إبراهيم أنيس، **موسيقى الشّعر**، ص ١٥٠.

[٤] - عبد الرّحمن تبرماسين، **البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر**، ص ١١٧.

[٥] - عبد الفتّاح صالح نافع، **عضويّة الموسيقى في النّص الشّعري**، ص ٧٨.

[٦] - رينيه ويليك وأوستين وارين، **نظريّة الأدب**، ص ٢٠٨.

يجعلها عنصراً أساسيّاً قائماً بذاته فهي (ليست أداة أو وسيلة تابعة لشيء آخر، بل هي عامل مستقلّ، صورة تضاف إلى غيرها، وهي كغيرها من الصّور لا تظهر وظيفتها الحقيقيّة إلّا في علاقتها بالمعنى)[١]

هذه الوظائف تقوم بها القافية بمختلف أشكالها غير أن هناك خصوصيّة لكلّ نمط من أنماطها؛ فالمدى الزّمني المتوقّع لحضورها يتفاوت بين سطر وسطر، وسطر وجملة، وهذا التّنوّع في التّفاوت الزّمني يوزّع الثّقل الإيقاعي على مساحات غير منتظمة في القصيدة، والإكثار من تعاقب التّقفية يقود إلى ترديد إيقاعي عالٍ ينحو بالقصيدة منحىً تحريضيّاً ينتج عنه طاقات تطريبيّة تولّد عند المتلقّي استجابات سريعة مطلوبة، وهذا ما يبدو في القصائد ذات التّقفية السّطريّة مثل (كلمات سبارتاكوس الأخيرة والبكاء بين يدي زرقاء اليمامة)، فلا يكاد يخلو سطر واحد من التّقفية، وهذه الكثافة الإيقاعيّة تجعل الإيقاع الخارجي متفوّقاً على مكوّنات النّص الأخرى، ويعبّر تنوّع القوافي وتلاحمها عن حيويّة الصّورة الشّعرية وتحوّلاتها وتلوّنها، أمّا في القصائد ذات التّقفية الجمليّة فيتراجع زخم القافية ويخفّ تأثيرها الصّوتي ممّا يفسح المجال أكثر لإبراز الوظيفة الدّلاليّة للقافية، وتحويل الانتباه إلى الصّورة، ويكون إيقاع الصّور والأفكار متفوّقاً على الإيقاع النّاجم عن تكرار القافية كما في قصيدة (الأرض...والجرح الذي لا ينفتح)، وهذا يدعونا للقول إن التقفية السّطريّة تضفي على القصيدة إيقاعاً صاخباً في حين تحيلنا التّقفية الجمليّة إلى إيقاعات هادئة متباعدة.

النتيجة:

لا تلتزم قصيدة التفعيلة بقافية واحدة، بل تتعدد فيها القوافي وتتداخل تبعاً للحالة الشّعورية وبما يخدم المعنى ويعزّز التّجربة، وما وصلت إليه القافية اليوم نتاج طبيعي للتّطوّر الذي أصاب مستويات القصيدة كلّها، فحين اختلف بناء القصيدة كان لزاماً على القافية أن تغيّر أشكالها وتتعدّد مستوياتها، وإلى جانب وظيفتها الموسيقيّة التي حافظت عليها تؤدّي القافية اليوم وظائف أخرى بلاغية ودلاليّة مكثّفة، ولامانع أحياناً من غيابها مالم يضف حضورها عمقاً دلاليّاً للقصيدة، فلم تعد غاية يقصد إليها في الشّعر، وهي من أكثر مكونات القصيدة مرونة واستجابة للحداثة في الشّكل والمضمون، وتركيبة القافية المعقدة في الشّعر الحديث انعكاس لتعقيد العمل الفنّي الإبداعي بنحو خاص وتعقيد الحياة المعاصرة بنحو عام، ويتحدّد نمط القافية تبعاً لمكان ورودها؛ فالقافية السّطرية ترد في كل سطر من أسطر القصيدة ممّا يغلّب

---

[١] - جان كوهين، **بنية اللغة الشّعريّة**، ص ٧٤.

وظيفتها الإيقاعيّة على باقي الوظائف، ويعطي القصيدة إيقاعاً صاخباً متسارعاً، أمّا القافية الجمليّة فترد على مسافات متباعدة نسبيّاً ويكون لورودها دلالة وميزة، كما أنّها تنحو بالإيقاع منحى أهدأ ممّا توفّره التقفية السّطريّة، وقد تكون القافية مرسلة لا ترد أبداً أو لا ترد إلا نادراً ممّا يستدعي التّعويض بعناصر أخرى للنّهوض بإيقاع القصيدة مثل القوافي الداخلية أو التّجانسات الصّوتيّة ويتطلّب إرسال القافية مهارات فنّيّة خاصّة كي لا يؤثّر غيابها على شعريّة القصيدة.

قائمة المصادر والمراجع:

١. ابن جعفر، قدامة، **نقد الشّعر**، تحقيق وتعليق د. محمد عبد المنعم خفاجي، بيروت: دار الكتب العلمية، د.ت.

٢. ابن رشيق، القيرواني، **العمدة في محاسن الشعر وآدابه**، تحقيق وتعليق: محمد محي الدين عبد الحميد، الطبعة الخامسة، بيروت: دار الجيل للطباعة والنشر، ١٩٨١م.

٣. ابن سينا، **الشفاء – فن الشعر –**، تحقيق: عبد الرحمن بدوي، مصر: مكتبة النهضة المصرية، ١٩٥٣م.

٤. ابن منظور، **لسان العرب**، مراجعة وتدقيق د. يوسف البقاعي، إبراهيم شمس الدين،نضال علي، الطبعة الأولى، بيروت: مؤسسة الأعلمي للمطبوعات، ٢٠٠٥ م.

٥. أنيس، إبراهيم، **موسيقى الشعر**، القاهرة، الطبعة الرابعة، مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٧٢.

٦. إسماعيل، عزّ الدّين، **الشّعر العربي المعاصر – قضاياه وظواهره الفنّيّة والمعنويّة –**، دمشق، مطبعة المدينة (منشورات جامعة تشرين)، ١٩٩٧.

٧. التّنوخي، القاضي، **كتاب القوافي**،تحقيق: د.عوني عبد الرؤوف، الطبعة الثانية، مصر: مكتبة الخانجي، ١٩٧٨م.

٨. تيرمايسن، عبد الرحمن، **البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر**، الطبعة الأولى، القاهرة: دار الفجر للنشر والتوزيع، ٢٠٠٠م.

٩. دنقل، أمل، **الأعمال الكاملة**، الطبعة الثانية، مصر: دار الشّروق، ٢٠١٢م.

١٠. عبيد، محمد صابر، **القصيدة العربيّة الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية**، دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب، ٢٠٠١ م.

١١. العقاد، عباس محمود، **اللغة الشّاعرة**، القاهرة: مكتبة مدبولي، د.ت.

١٢. عياد، شكري، **موسيقى الشعر العربي**، الطبعة الثالثة، القاهرة: أصدقاء الكتاب، ١٩٩٨م.

١٣. القرطاجني، حازم،**منهاج البلغاء وسراج** الأدباء، تحقيق، محمد الحبيب بن خوجة، الطبعة الثالثة، بيروت: دار الغرب، د.ت.

١٤. كوهين، جان، **بنية اللغة الشعرية**، ترجمة: محمد الولي ومحمد العمري، الطبعة الأولى، الدار البيضاء، دار توبقال للنشر، ١٩٨٦م.

١٥. المساوي، عبد السلام، **البنيات الدالة في شعر أمل دنقل**، دمشق: مشورات اتحاد الكتاب العرب، ١٩٩٤م.

١٦. المقرئ، إسماعيل بن أبي بكر، **عنوان الشرف الوافي في علم الفقه والعروض والتاريخ والقوافي**، تحقيق: عبد الله إبراهيم الأنصاري، الطبعة الأولى، بيروت: عالم الكتب، ١٩٩٦م.

١٧. الملائكة، نازك، **قضايا الشعر المعاصر**، الطبعة الثالثة، مصر، مكتبة النهضة، ١٩٦٧م

١٨. نافع، عبد الفتاح صالح، **عضوية الموسيقى في النص الشعري**، الطبعة الأولى، الزرقاء، الأردن: نشر بدعم من جامعة اليرموك، مكتبة المنار،١٩٨٥م.

١٩. وهبة، مجدي، **معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب**، مجدي وهبة، كامل المهندس، الطبعة الثانية، بيروت، ١٩٨٤م.

٢٠. ويليك، رينيه،وارين، أوستين، **نظرية الأدب**، ترجمة: عادل سلامة، الرياض، المملكة العربية السعودية، دار المريخ للنشر، ١٩٩٢م.

مجلة دراسات في اللّغة العربية وآدابها، نصف سنويّة دوليّة محكّمة،

السنة التاسعة، العدد الثامن والعشرون، خريف وشتاء ١٣٩٧هـ. ش/٢٠١٩م

صص ٢٥- ٤٤ DOI: 10.22075/lasem.0621.3855

دور التأويل في إدراك المعنى عند حازم القرطاجنيّ في كتابه المنهاج

عيسى إبراهيم فارس*

الملخّص:

إنّ ظاهرة التّأويل عند حازم القرطاجني ترتبط ارتباطاً وثيقاً بإنتاج المعنى الذي يُعدّ نتيجة طبيعية لعمليّة الإنشاء الأدبي.

فالبلاغة عند حازم هي العلم الكلّي الذي تندرج تحت تفاصيل كلّياته ضروب التّناسب والوضع، ولهذا كانت قراءته في مجملها تمثيلاً لهذا الإطار البلاغي، وهذا ما تبيّن لنا من خلال معالجة حازم لقضيّة الغموض النّاتجة عن المعنى الإشكالي القابل لتأويلات متعددة.

ويأتي الغموض عنده في المنهج الرّابع تحت عنوان (الإبانة) التي تتجلّى في مسألتين مهمّتين هما: صحّة المعاني وكمالها. وهذا ما جعل حازماً يصنّف قول شاعر ما، إذا أراد المدح أو الذم، فهو يعمد إلى الوصف وفق اتّجاهات مختلفة منها: وصف واجب، وهو الذي لا يتمّ الغرض إلاّ به، أو ممكن أو معتاد الوقوع، وكلّما توافّرت دواعي الإمكان فيه كان الوصف أوقع في النّفس ويدخل في حيّز الصحّة، أو ممتنع، وهو الذي يُتصوَّر وإن لم يقع، وهذا غير مُستساغ إلاّ على جهة من المجاز، أو مستحيل، وهو الذي لا يمكن وقوعه ولا تصوّره، وهذا أفحش ما يمكن أن يقع فيه جاهل بصناعة الشّعر.

كلمات مفتاحية: التأويل، صحّة المعاني وكمالها، الغموض في المعنى الإشكالي، غموض الدّال والمدلول.

---

* - أستاذ مساعد في قسم اللغة العربية، جامعة تشرين، اللاذقية، سورية، الإيميل: bero.fares@hotmail.com

تاريخ الوصول: ١٣٩٤/١٢/١٨هـ.ش= ٢٠١٦/٠٣/٠٨م تاريخ القبول: ١٣٩٥/٠٤/٠٦ هـ.ش= ٢٠١٦/٠٦/٢٦م

مقدمة:

إنّ النصّ الأدبي عند حازم يرتبط ارتباطاً وثيقاً بإنتاج المعنى الذي يُعدّ نتيجة طبيعيّة لعمليّة الإنشاء الأدبي، ومن هنا تظهر أهميّة المعنى في ممارسة التأويل عند حازم، بل إنّ هذه القضيّة هي محور اهتمامه في المنهاج كلّه، وهو في ذلك يستقصي فيما لم يستقصَ فيه البلاغيون، وينفذ إلى كثير من قضايا الشّعر العميقة، وإلى كثير من خفايا البلاغة ودقائقها.

والبلاغة عنده هي العلم الكلّي الذي تندرج تحته تفاصيل كلّياته ضروب التناسب والوضع، ولهذا كانت قراءته في مجملها تمثيلاً لهذا الإطار البلاغي، وقد تبيّن لنا ذلك من خلال معالجة حازم لقضية الغموض النّاتجة عن المعنى الإشكالي القابل لتأويلات متعددة.

وتحت مظلة الغموض، ناقش حازم مسائل التأويل والتّخريج من قبل المتلقّي، وقد حاول بوصفه مُتلقياً ناقداً تخريج بعض الأبيات الشّعرية وتأويلها، التي كانت موضع خلاف عند النقاد والبلاغيين.

ولم يفت حازم أن يتحدّث عن الإبانة إلى جانب الغموض، وهي تتجلّى عنده في مسألتين مهمّتين هما: صحّة المعاني وكمالها. ولا بدّ لنا من أن نتطرّق إلى هاتين المسألتين قبل الخوض في أوجه الغموض التي تعتري المعنى عنده، وذلك نظراً لارتباطهما بالوضوح والغموض من جهة، وبوصفهما مقياساً أو طريقة أخرى في مقاربة حازم لقضية المعنى.

إنّ الغاية من هذا البحث تتمثل في الكشف عن مقاربة حازم للنصّ الأدبي وآليات قراءته وفق معيارية الفهم والتأويل، وهذه المصطلحات في نظرية حازم لا نجد تمايزاً فيما بينها، وذلك نظراً لارتباطها بغاية واحدة هي فهم النصّ المفتوح على دلالات ومعان واحتمالات التأويل الناتجة عن قوّة التّخيل والمجاز.

وقد اعتمد هذا البحث على المنهج التأويلي الدلالي، الذي يستنطق العلاقات الدّلالية في النصّ الأدبي، ويكشف عن طاقاتها المخبوءة، وفي ذلك هدم للإطار المرجعي المعجمي وتحرير اللغة من عقالها لتبدو أكثر ديناميّة، يتداخل فيها معنى النصّ وبإسهام القارئ في التّغيرات والتحوّلات والتّعديلات التي تطرأ على فهم دلالات النصّ وواقعه الفنّي.

حازم وصحة المعاني:

إنّ صحّة المعاني التي تناولها حازم في منهاجه، وأشار إلى ما يطرأ عليها من الإفراط في المبالغة أو الفساد في التقابل أو التّداخل والتدافع بين المعاني وأغراض الكلام، سواء أكان ذلك من جهة نسبة الوصف إلى الموصوف، أم من جهة التّباين بين الأوصاف وأحوال الموصوفين.

وهذا ما جعل حازماً يصنف قول شاعر ما إذا أراد المدح أو الذم، وفق اتّجاهات وصفيّة مختلفة، يلخّصها بقوله: "وصف واجب: وهو الذي لا يتمّ الغرض إلاّ به. أو وصف ممكن أو معتاد الوقوع، وكلّما توفّرت دواعي الإمكان فيه كان الوصف أوقع في النّفس، ويدخل في حيّز الصحّة. أو ممتنع: وهو الذي يُتصوّر وإنْ لم يقع، وهذا غير مستساغ إلاّ على جهة من المجاز. أو مستحيل: وهو الذي لا يمكن وقوعه ولا تصوّره، وهذا أفحش ما يمكن أن يقع فيه جاهل بصناعة الشّعر"[١].

وهذا التقسيم الذي اتبعه حازم في منهاجه يحيلنا إلى ما ورد عند أرسطو في كتابه (فنّ الشعر) حين عَدَّ وصف (سوفوكليس) لأوديب في مسرحية (أوديب ملكاً) من أجمل الحكايا؛ لأنّه وصف أحداثاً ممكنة الوقوع (كزواج أوديب من أمه وقتله أباه)، وكذلك في (الأوديسا وصف هوميروس لدرع آخيل، وقد أحسن تصويره على الرّغم من أنه غير موجود في الواقع، فهو إذاً وصف ممتنع).

ومن الواضح هنا، أنّ ما يؤدّي إلى الاستحالة عند حازم غير مرغوب فيه، بل يعيب على بعض البلاغيين الذين يستحسنون من المبالغة ما خرج عن حدّ الحقيقة إلى حيّز الاستحالة، وقد وصفهم بأنّهم: " ممّن لا يتحقّق عنده في هذه الصّناعة، ولا بصيرة له بها"[٢].

وهو بذلك ينقض حجّة هؤلاء حينما احتجّوا بمطالبة النابغة حسانَ بن ثابت بالمبالغة في أوصافه حين أنشد هذا البيت:

لَنا الجَفَناتُ الغُرُّ يَلمَعنَ بِالضُحى وَأَسيافُنا يَقطُرنَ مِن نَجدَةٍ دَما[٣]

---

[١] – يُنظر، حازم القرطاجني، **منهاج البلغاء وسراج الأدباء**، ص١٣٣.

[٢] – المصدر نفسه، ص١٣٤.

[٣] – حسان بن ثابت، **الديوان**، ص٢١٩.

فعاب عليه النّابغة التقليل في الجمع، فكان عليه أن يقول: "الجفان والسّيوف بدل الجفنات والأسياف؛ لأنّ العرب كانت تستحسن المبالغة عندما يتعلّق الأمر بشجاعة جنودها وبطشهم، ولكن حازماً لم يعدّ هذا خروجاً عن الحقيقة؛ لأنّ البصراء بصناعة البلاغة العارفين بما يجب فيها يقولون: إنّما طالب النابغة حساناً بمبالغة حقيقية، وهي تكثير الجفان والسّيوف، فاستدرك عليه التّقصير عمّا يمكن فيه الوصف، ولم يطالبه بتجاوز غاية الممكن والخروج إلى المستحيل"[1].

ثمّ وضّح حازم هذا الأمر بأن شعب هذه المغالطة بين الوصف الذي يخرج إلى الإحالة والذي لا يخرج عن حدّ الإمكان من خلال قول المتنبّي الذي وقعت فيه مبالغات، ظنّ بعضهم أنّها من المبالغات المستحيلة:

وَأَنّى اِهتَدى هَذا الرَسولُ بِأَرضِهِ ... وَما سَكَنَت مُذ سِرتَ فيها القَساطِلُ

وَمِن أَيِّ ماءٍ كانَ يَسقي جِيادَهُ ... وَلَم تَصفُ مِن مَزجِ الدِماءِ المَناهِلُ [2]

وصف المتنبّي كثرة جيوش سيف الدولة وما أراقته من دماء العدو إلى درجة أن تكدّرت مياه المناهل لمدّة طويلة، وهذا في نظر حازم مبالغة لم تتجاوز حدّ الإمكان، إذ يمكن تصوّره وإن لم يقع، وقد علّل ذلك بأنّ صناعة الشّعر لها أن تستعمل الكذب، لكن دون أن تتجاوز الممكن إلى الممتنع أو المستحيل، كما ورد في بيت المتنبّي في وصف الأسد:

سَبَقَ اِلتِقاءَكَهُ بِوَثبَةِ هاجِمٍ ... لَو لَم تُصادِمْهُ لَجازَكَ ميلا [3]

لقد عدّ حازم هذا الوصف قبيحاً بقوله: "إذ لا يمكن في جُرم الأسد وقوّته من الزيادة ما أمكن في الجيوش والدماء"[4]. وهذا شبيه بما سمّاه أرسطو "بالأخطاء العرضية" حين عاب على الشّعراء البحث عن أوصاف غير موجودة في الواقع، وهي أخطاء يمكن غفرانها للشاعر إذا حقّق الغرض المقصود، ولا تغتفر له

---

[1] - حازم، **المنهاج**، ص١٣٤.

[2] - المتنبي، **الديوان**، ص٣٩٠.

[3] - المصدر نفسه، ص٣٤٥.

[4] - حازم، **المنهاج**، ص١٣٦.

إذا كان بإمكانه تفاديها ولم يفعل ذلك. وقد أشار الأخضر جمعي إلى ما يشبه ذلك بقوله: "يُلحُّ النّقاد العرب على المقاربة في الوصف، فالأمانة في تقديم الموصوف وفق حقيقة طبيعته، تُنبي عن احترامهم لهذه الحقيقة في الشعر، رغم أنّهم يقرّون المغالاة على مستوى المعاني في المدح أو الرثاء أو ما شابههما من أغراض"[١].

ومن الأبيات الشعرية التي اختلف بعض النقّاد في تخريجها على جهة الصحّة أو التناقض قول زياد الأعجم:

تَـراهُ إذَا مَـا أَبصَـرَ الضَّـيْفَ كَلْبُـه يُكلّمُـهُ مِـن حُبِّـهِ وهـو أعجـمُ [٢]

فحمله بعض البلغاء على التّناقض، وأوّله بعضهم على وجه الصّحة. وقد أورد لنا حازم رأيين يمثّلان ذلك: الرّأي الأوّل لقُدامة بن جعفر الذي يرى في البيت تناقضاً، فالشاعر أوجب الكلام للكلب وناقضه في البيت تناقضاً؛ لأنّ الأعجم ليس مَنْ لا يتكلّم، وإنّما هو الذي يتكلّم بعُجمة. أمّا حازم القرطاجني فيقول في هذا البيت: "البيت محتمل وجهاً آخر من التأويل يصحّ عليه، وهو أنّه قد يعني بالكلام ما يُفهم من إشارة من لا يستطيع النّطق وحركاته وشمائله، حيث يقصد بذلك إفهام ما في نفسه"[٣]. فالكلام هنا أشمل من النّطق؛ لأنّه يشمل كلّ ما يقصد به الإفهام من نطق وإشارة وحركة وغيرها.

ومن الأبيات التي أوّلها بعضهم على جهة التّناقض قول أبي نواس:

كَـأَنَّ بَقايـا مـا عَفـا مِـن حَبابِهـا تَفـاريقُ شَـيبٍ فـي سَـوادِ عِـذارِ

تَـرَدَّت بِـهِ ثُـمَّ انفَـرَت عَـن أَديمِهـا تَفَـرِّيَ لَيـلٍ عَـن بَيـاضِ نَهـارِ [٤]

وقد أورد حازم رأي قدامة بن جعفر في هذين البيتين، إذ يرى فيهما تناقضاً، حيث إنّ أبا نواس وصف حباب الماء أو الخمر في البيت الأوّل بالبياض، حين شبّهها بالشيب القليل في السواد، والمقصود هنا

---

[١] – الأخضر جمعي، **نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين**، ص٥٣.

[٢] – زياد الأعجم، **الديوان**، ص ١١٣.

[٣] – حازم، **المنهاج**، ص ١٤٠.

[٤] – أبو نواس، **الديوان**، ص٤٣٥.

وصف الخمرة بالسّواد حين شبّهها بسواد العذار، أمّا في البيت الثاني فوصف الحباب بالسّواد ووصف الخمر بالبياض، وقد عدّ قدامة هذا الوصف مستحيلاً لأنّه وصف شيءٍ واحدٍ بالبياض والسواد في الوقت نفسه.

أمّا حازم فيحمّل قول أبي نواس وجوهاً من التأويل لا يكون معها فيه تناقض، وهذا التأويل يأتي على ثلاثة وجوه:

الوجه الأوّل: "أن يكون أبو نواس أراد أن يشبه سواد الخمر بالليل والحباب بالنجوم، فلم يتّسع له الكلام لهذا التّشبيه فلوّح له في البيت الثاني تلويحاً لطيفاً بقوله: (تفرّي ليل عن بياض نهار) حيث كانت النّجوم ضمن الليل".

والوجه الثاني: "يمكن أن يكون في هذا التشبيه إشارة إلى تشبيه الحباب بالنّجوم، ولم يذكرها لأنّها ضمن الليل وتابعة له في انحساره".

والوجه الثالث: "يمكن أن يكون الضّمير في انفرى عائداً إلى الحباب، ويكون قوله تفرّي ليلٍ في قوة تفرّي نجوم الليل، أو يكون قد اكتفى بذكر الليل لأنّ النّجوم في ضمنه"[١].

إنّ حازماً القرطاجني فتح هذا الشّاهد على جملة من احتمالات القول، وتقبّلها لأوجه من التأويل، وكأنّه يدعو إلى المزيد من التمعّن والتّدقيق والتأمّل في معنى النصّ، والاحتيال في تخريج الكلام قبل إصدار الحكم فيه، ويقول في ذلك: "وكلّما أمكن حمل بعض كلام هذه الحلبة الجليّة من الشّعراء على وجه من الصحّة كان ذلك أولى من حمله على الإحالة والاختلال؛ لأنّهم من ثبتِ ثقوب أذهانهم وذكاء أفكارهم واستجارهم في علوم اللسان، وبلوغهم من المعرفة به الغاية القصوى"[٢].

ولهذا عاب حازم على البلاغيين كثرة اعتراضهم على أقاويل الشّعراء، وتأويلها على أوجه غير صحيحة، فالشّعراء برأيه لا يقولون شيئاً إلاّ له وجه ما، ولا ينبغي أن يعترض أقاويلهم إلاّ من كان مثلهم في الإبداع وحسن التّأليف.

---

[١] - حازم، **المنهاج**، ص١٤٢.

[٢] - حازم، **المنهاج**، ص١٤٣.

وممّا تقدّم يتبيّن لنا أنّ حازماً يفضّل الوصف الممكن على الوصف الممتنع أو المستحيل، وقد قارب هذه القضية عند حازم الدكتور جابر عصفور بقوله: "والأفضلية – هنا – مقترنة في فهم حازم بكيفيّة أداء الشاعر لوظيفته، بمعنى أنّه إذا كان الشّعر إيهاماً بمجموعة من القيم والأشياء والأفعال، فلا بدّ أن ينطوي هذا الإيهام على مشاكلة الواقع، وإلاّ تأبّى على أفهام المتلقين"[١].

إنّ إقرار حازم باستخدام الممكن والواجب دون المستحيل ينبّه إلى أنّ الخروج بالمحاكاة إلى الاستحالة يجوز في بعض الحالات، التي يقصد منها التهكّم بشيء ما، أو الزراية عليه والإضحاك به، كقول الطّرماح:

وَلَو أَنَّ بُرغوثاً عَلى ظَهرِ قَملَةٍ يَكُرُّ عَلى صَفَّي تَميمٍ لَوَلَّتِ[٢]

"فهذا المعنى وأشباهه، إنّما استعمل على جهة الزراية والإضحاك، فهو مقصود به غرضاً ما، يسوّغ معه ما لا يسوغ دونه"[٣].

إنّ استقراء حازم لهذا الشّاهد واستفادته من آراء النقد العربي القديم من خلال متابعته للنقّاد القدامى واستدراكه عليهم، ومن ذلك أخذه عن ابن سنان الخفاجي عدم إجازته وضع الجائز وضع الممتنع على كلّ حال مستفيداً في ذلك كلّه ممّا قرأه عن الممكن والمستحيل في التراث الفلسفي السّابق عليه.

وفي كلّ ما تقدّم، لا بدّ أن نشير إلى أنّ حازماً لم يكن يقصد نقد الشّعر من خلال مقاييس متواضع عليها، إنّما كان يؤسّس لنظرية في الشّعر وفي نقده معاً، فجوهر المنهاج دراسة أصول الشّعر وفنونه ومذاهبه، وتحديد قواعده، واستخلاص ضوابطه، وربّما هذا ما يعلّل انصرافه عن إيراد النّصوص الشّعرية كاملة، بل جاء بشواهد مجتزأة من قصائد طويلة، فهو لا يذهب إلى الشّاهد في الغالب إلاّ استئناساً أو استطراداً أو تفريعاً، ولكن هذا لا يمنعنا من أن نتساءل هل كانت قراءة حازم للنصّ الأدبي صورة أخرى من الصّور المألوفة، أم أنّه انفرد بآليات قرائيّة عن سابقيه من النقاد والبلاغيين؟

---

[١] – جابر عصفور، **مفهوم الشعر**، ص٣١٣.

[٢] – الطرماح بن حكيم الطائي، حياته شعره، **الديوان**، تحقيق، محمد علي كساب، بيروت، لبنان، حزيران، ١٩٩٣م، ص ١٣٣.

[٣] – حازم، **المنهاج**، ص١٣٥.

في الحقيقة، تعود أفضلية حازم كناقد أنّه جمع بين النقد والفلسفة في آن واحد، فهو لم يقف بالنّقد عند حدّ التّعريف والتمثيل كما فعل معظم النقّاد قبله، ولم يتابع أرسطو في التّنظير للشعر من خلال الشعر اليوناني، ولكنّه جمع كلا الاتّجاهين في اتّجاه آخر متفرّد عنهما، وهذا التّوفيق بين الجانبين الفلسفي والنقدي هو بين سمات تميّز حازم من غيره من النقاد.

١- كمال المعاني عند حازم:

لا يتمّ كمال المعاني عند حازم في كتابه المنهاج إلاّ بوجود واستيفاء أقسامها ومتمماتها والتقصّي عنها، وانتظام عباراتها وأركانها، حتّى لا يُغفل من أقسامها قسم، ولا يتداخل بعض الأقسام في بعض. فإذا كانت صحّة المعنى تكفّل عدم الإحالة، فإن كمال المعنى يكفل التّتميم والاستقصاء، علماً بأن الإخلال بالاستقصاء يسبب الإرباك في تحصيل أجزاء المعنى، أو أجزاء الصّورة التي يتعرّض لها القول الشعري، ومن هذه النماذج التي كمل فيها المعنى قول الأعشى:

كُـن كَالسَمَوءَلِ إِذ طَافَ الهُمامُ بِهِ ... فـي جَحفَلٍ كَسَوادِ اللَيلِ جَرّارِ

إِذ سامَهُ خُطَّتَي خَسفٍ فَقالَ لَهُ ... قُلْ ما تَشاءُ فَإِنّي سامِعٌ حارِ

فَقالَ: غَدرٌ وَثُكلٌ أَنتَ بَينَهُما ... فَاختَر وَما فيهِما حَظٌّ لِمُختارِ

فَشَكَّ غَيرَ طَويلٍ، ثُمَّ قالَ لَهُ ... اِقْتُلْ أَسيرَكَ إِنّي مانِعٌ جاري [١]

إنّ الوصف التّام الذي تمتّعت به هذه الأبيات يدلّ على استقصاء المبدع لأجزاء المعنى التي جاءت متتابعة، وبتتابعها يكمل تخيّل الشّيء الموصوف. فهذه المعاني التي أرادها جاءت تامّة حقيقية، ولو أخلّ الشّاعر في بعض أجزاء هذه القصيدة لكانت المحاكاة ناقصة.

وربّما كان إعجاب حازم باستقصاء المبدع لأجزاء المعنى، ممّا أعطى المعنى حقّه كاملاً، وقد اعتمد حازم في إبراز وجوه كمال المعنى، على بعض المصطلحات البلاغية، كمصطلح (التقسيم)، وهو مصطلح تداوله

[١] - الأعشى، **الديوان**، تحقيق، د. فوزي عطوي، بيروت، ١٩٦٨م، ص١١٧.

النقاد من قبله، حيث يُلزمون الشّاعر إذا أتى بتقسيم في شعره أن يكون صحيحاً كاملاً، لا يترك الشّاعر قسماً من أقسامه لا يحكم عليه ولا يذكره، وقد مثّل للتقسيم الجيّد بقول الشماخ:

مَتـــى مـــا تَقَـــع أَرســـاغُهُ مُطمَئِنَّـــةً عَلـــى حَجَـــرٍ يَـــرفَضُّ أَو يَتَـــدَحرَجِ [١]

فالحجر إن كان رخواً ارفضّ عندما تدوسه النّاقة، وإن كان صلباً تدحرج. وليس لقائل أن يقول: إنّه غادر قسماً ثالثاً، وهو أن تكون الأرض رخوة فيغوص الحجر فيها، فإذا كانت الأرض بهذه الصّفة لم يقع الحافر عليها وقوع اطمئنان، فبقوله مطمئنة صحّت القسمة وكَمُل المعنى.

وممّا انتظمت فيه العبارة جميع أركان المعنى واستوفت غايات القصد، قول الشّاعر نافع بن خليفة الغنوي:

أُنَـاسٌ إِذَا لَـمْ يُقبـلِ الحَـقُّ مـنهم ويُعطَـــوهُ، عَـــاذُوا بالسّـــيوف القُواضـــبِ [٢]

فحقّق البيت ركني المعنى بقوله: يُقبَل الحقُّ منهم ويُعطَوه، فتمّ المعنى وكَمُلَ.

كما أشار حازم إلى بيت ابن الرّومي الذي استوفى فيه جميع أركان المعنى، فجاء كاملاً أو تامّاً من جميع جهاته:

عَفَّـــى كَلـــومَ زَمَـــانِي ثُـــمَّ قلَّمَـــهُ عَنِّي فأخْفَاهُ، ثُـمَّ اقْـتصّ مَـا اجتَرَحَـا [٣]

فلم يغادر ابن الرّومي ركناً من أركان المعنى إلاّ ذكره، فتمّ المعنى وجاء في غاية البلاغة.

ولم يقف حازم عند مصطلح التقسيم التامّ، بل ذهب للحديث عن التّقسيم النّاقص، وفي ذلك تفصيل لهذا المصطلح وحالاته، وقد جاء بأمثلة شعرية ونثرية لأنواع التقسيم التّام والناقص، ومن المعاني التي وردت قسمتها ناقصة قول جرير:

صـــارَت حَنيفَـــةُ أَثلاثـــاً فَثُلـــثُهُمُ مِـــنَ العَبيـــدِ وَثُلـــثٌ مِـــن مَوالينَـــا [١]

---

[١] – حازم، **المنهاج**، ص ١٣٥.

[٢] – حازم، **المنهاج**، ص ١٥٦.

[٣] – ابن الرومي، **الديوان**، تحقيق، أحمد حسن بسج، دار الكتب العلمية، ج١، ط٢، ٢٠٠٢م، بيروت، لبنان، ص ٣٤٦.

فهذه قسمة ناقصة لأنّه أخلّ بالقسم الثالث، وقيل: إنّ بعض بني حنيفة سئل: من أيّ الأثلاث هو من بيت جرير؟ فقال: من الثلث الملغى"[٢].

فهو يهجو بني حنيفة بأنّها تتألّف من ثلاثة أثلاث ذكر منهم ثلثين وأغفل الثالث، فكان تقسيم المعنى ناقصاً.

ومن ذلك قول أبي تمّام:

قَسَـمَ الزَمـانُ رُبوعَهـا بَـينَ الصَـبا وَقَبولِهـا وَدَبورِهـا أَثلاثـا [٣]

فقسمة أبي تمّام تقدّم لنا اتّجاهات الرّيح على المكان أثلاثاً، ولكن في قوله نقصاً وتداخلاً؛ لأنّ القبول هي الصّبا، وهذا معروف عند أهل اللغة. وبذلك يكون التّقسيم عند أبي تمام ثلثين وليس أثلاثاً.

فكمال المعنى لا يتحقّق إلاّ إذا جاء في موضعه اللائق به، لذلك نجد حازماً يعمل على تأويل وتخريج أبيات الشّعر التي يظهر في معانيها شيء من الاختلاف، وقد مثل لذلك بقول المتنبي وهو يردّ على سيف الدولة عندما علّق على بيتيه:

وَقَفتَ وَما في المَوتِ شَكٌّ لِواقِفٍ كَأَنَّكَ في جَفنِ الرَدى وَهوَ نائِمُ

تَمُرُّ بِكَ الأَبطالُ كَلمى هَزيمَةً وَوَجهُكَ وَضّاحٌ وَثَغرُكَ باسِمُ [٤]

فقال له: "نقدنا عليك يا أبا الطيّب ما نقد على امرئ القيس حيث قال:

كَأَنِّيَ لَم أَركَب جَواداً لِلَذَّةٍ وَلَم أَتَبَطَّن كاعِباً ذاتَ خِلخالِ

وَلَم أَسبَأ الزِقَّ الرَوِيَّ وَلَم أَقُل لِخَيلِيَ كُرّي كَرَّةً بَعدَ إِجفالِ [٥]

---

[١] - حازم، **المنهاج**، ص٥٦.

[٢] - المصدر نفسه، ص١٥٦.

[٣] - أبو تمام، **الديوان**، شرح الخطيب التبريزي، تحقيق، محمد عبده عزام، ج١، ص٣١٧.

[٤] - المتنبي، **الديوان**، ص٤٠١.

[٥] - حازم، **المنهاج**، ص١٦٠.

وقد أراد سيف الدّولة من نقده أن يقول إنّ صدر البيت الأوّل من قول امرئ القيس يقتضي ظاهر الكلام أن يوصل بعجز البيت الثاني، وصدر البيت الثاني بعجز البيت الأوّل، وكذلك يظهر أنّ صدر البيت الأوّل من قول المتنبّي يصلح أن يُتمّم بعجز البيت الثاني، ويتمّم صدر البيت الثاني بعجز البيت الأوّل، فيقال في بيتي امرئ القيس وفق الرأي النقدي:

كَأَنِّيَ لَم أَركَب جَواداً لِلَذَّةٍ لِخَيلِيَ كُرّي كَرَّةً بَعدَ إجفالِ

وَلَم أَسبَأ الزِقَّ الرَويَّ وَلَم أَقُل وَلَم أَتَبَطَّن كاعِباً ذاتَ خِلخالِ[1]

ويقال في بيت المتنبّي:

وَقَفتَ وَما في المَوتِ شَكٌّ لِواقِفٍ وَوَجهُكَ وَضّاحٌ وَثَغرُكَ باسِمُ

تَمُرُّ بِكَ الأَبطالُ كَلمى هَزيمَةً كَأَنَّكَ في جَفنِ الرَدى وَهوَ نائِمُ

فأجاب المتنبّي: أيّها الأمير إنّ البزاز لا يعرف الثوب معرفة الحائك، وإذا صحّ النقد على امرئ القيس صحّ عليّ، فامرؤ القيس أراد أن يقرن ركوب الخيل بركوب اللذة في أحد البيتين، وأن يجمع بين الشّجاعة والكرم في البيت الآخر. فاستحسن سيف الدّولة ما قاله ووصله ويظهر حازم في هذا الموقع من مواقع التأويل حائكاً خبيراً، وليس بزازاً متاجراً مستهلكاً، فهو بيّن لنا وجه الحجّة في بيتي المتنبّي حين قال: "إنّ أبا الطيّب أراد أن يقرن بين الرّدى الذي لا نجاة منه لواقف وبيّن أنّ الممدوح وقف ونجا منه، وبين الأبطال ريعت وانهزمت وأنّ سيف الدّولة لم يرع ولم ينهزم، وابتسام الثغر وانبلاج الوجه ممّا يدلّ على عدم الروع"[2].

وبذلك يجد حازم أنّه لا بدّ من مراعاة المقام ومقتضى الحال، وذلك من خلال التوافق بين الدّال والمدلول من جهة، وألاّ يتعرّض في المعنى إلى ما هو أليق بمضاده.

---

[1] – امرؤ القيس، **الديوان**، تحقيق، أ.مصطفى عبد الشافي، ص١٢٧.

[2] – حازم، **المنهاج**، ص١٦١.

وإذا كان حازم أكثر النقّاد تفصيلاً لمصطلح التقسيم وحالاته، فإنّ النقاد لم يشيروا إلى إطار واحد هو استيفاء التقسيم، وقد أشار إلى ذلك صفوت الخطيب بقوله: "إنّ تداول النقّاد العرب لموضوع التقسيم لم يخرج عن إطار واحد هو الإشارة إلى ضرورة استيفاء الأقسام، بحيث لا يحدث خلل في المعنى، ثمّ إتباع هذه الإثارة الجماليّة بأمثلة شعريّة ونثرية لأنواع القسمة الصّحيحة والمعيبة"[١].

فالتّوافق بين الألفاظ والمعاني والأغراض، أو الاختلاف والتّضاد فيما بينها جعل بعض الشعراء يغفلون عن دقّة توجه الخطاب، فبعضهم ذمّ حيث يجب المدح، أو مدح حيث يقتضي الذم، كقول الفرزدق:

بِأَيِّ رِشَاءٍ يَا جَرِيرُ وَمَاتِحٍ — تَدَلَّيتَ مِن هَامَاتِ تِلكَ القَمَاقِمِ [٢]

فالمعنى في هذا البيت كما يقول حازم قد قصد به الذم، لكن عبّر عنه الفرزدق بما هو أليق بالمديح.
ومن الخطابات الشّعرية ذات الغرض المدحي التي وقعت في نقيضه كقول البحتري:

لَكَ الوَيلُ مِن لَيلٍ يُطَاوِلُ آخِرُه — وَوَشكُ نَوى حَيٍّ تُزَمُّ أَبَاعِرُه [٣]

فقال له الممدوح: "لك الويل والحرب".

كما وقع جرير في الخطأ نفسه وهو بين يدي الخليفة عبد الملك بن مروان حين قال: " أتصحو أم فؤادك غير صاح؟ فقال عبد الملك: بل فؤادك"[٤].

وقد يقع الشّاعر في نقيض مبتغاه مثل ما وقع لكُثيّر عزّة من تمنّي البؤس حين يجب تمنّي النّعيم في قوله:

وَدِدتُ وَبَيتِ اللهِ أَنَّكِ بَكرَةٌ — هِجَانٌ وَأَنِّي مُصعَبٌ ثُمَّ نَهرُبُ

كِلانَا بِهِ عَرٌّ فَمَن يَرَنَا يَقُلْ — عَلَى حُسنِهَا جَربَاءُ تُعدِي وَأَجرَبُ

إِذَا مَا وَرَدنَا مَنهَلاً صَاحَ أَهلُهُ — عَلَينَا فَلا نَنفَكُّ نُرمَى وَنُضرَبُ [١]

---

[١] - صفوت عبد الله الخطيب، **نظرية حازم النقدية الجمالية في ضوء التأثيرات اليونانية**، دارالثقافة، بيروت، لبنان، ١٩٧١، ص٢٠٣

[٢] - الفرزدق، **الديوان**، ص ٤١٣.

[٣] - البحتري، **الديوان**، تحقيق، علي بن الله الشيرازي، مطبعة هندية، مصر، ١٩١١م، ص١١.

[٤] - حازم، **المنهاج**، ص١٥٠.

فقالت له عزة " لقد أردت بنا السّقاء! أما وجدت أمنية أوطأ من هذه؟! "[1] إنّ هذه النماذج التي أشرنا إليها فيما تقدم تبيّن لنا علاقة الدّال والمدلول الشّعري بالوضع التّخاطبي، وكلّ ما يؤدّي إلى الإخلال بهذه العلاقة يؤثر على النّفس سلباً، ومن ثم فهو غير مستساغ، وهذا يعني أنّ حازماً لا يفصل بين اللفظ والمعنى، بل يأخذهما كلاً واحداً غير قابل للانفصال، ولو أنّه يعدّ الألفاظ تابعة للمعاني حين قال: "أن يكون اللفظ طبقاً للمعنى تابعاً له"[2] غير أنّ هذه التبعية لا تعني استقلال أحدهما عن الآخر، ويبدو تأثره في ذلك بعبد القاهر الجرجاني وغيره من النقّاد والبلاغيين ممّن دعوا إلى ائتلاف اللفظ والمعنى.

وليس لهذا الائتلاف مزيّة ما لم يُراعِ الشّاعر الوضع التّخاطبي، والخطاب بهذا الشّكل عند حازم هو دال ومدلول ومقام، هذا بالإضافة إلى مراعاة المقام وفق معايير النقد العربي القديم، وقد أشار الدّكتور إحسان عبّاس إلى ذلك بقوله: "إنّ حديث حازم عن الشؤون التي يجب على الشاعر مراعاتها في كلّ من المدح والنّسيب والرثاء والفخر والاعتزاز...، لا تخرج عن عموميّات ما جاء به النقاد السّابقون من وصايا"[3]، وهذا ليس إلاّ تأكيداً على ضرورة مراعاة حال المخاطب ومقتضى الحال.

٢–الوضوح والغموض في المعاني:

إنّ اهتمام حازم في قضية الغموض يأتي من انشغاله بقضية المعنى، حيث إنّ المعاني وإن كانت أكثر مقاصد الكلام ومواطن القول "تقتضي الإعراب عنها، والتّصريح عن مفهوماتها، فقد يقصد في كثير من المواقع إغماضها وإغلاق أبواب الكلام دونها، وكذلك أيضاً قد نقصد تأدية المعنى في عبارتين: إحداهما واضحة الدّلالة عليه، والأخرى غير واضحة الدّلالة لضروب من المقاصد "[4].

---

[1] – كثير عزة، **الديوان**، تحقيق، د. إحسان عباس، ص ٦٩.

[2] – حازم، **المنهاج**، ص٢٢٣.

[3] – إحسان عباس، **تاريخ النقد الأدبي عند العرب**، ص٥٥٧.

[4] – حازم، **المنهاج**، ص١٧٢.

واضح من خلال هذا القول أنّ حازماً يقصد في كثير من المواضع الغموض، ولا سيّما عندما يقصد الشّاعر كناية أو ألغازاً أو ما شابه ذلك ممّا لا يقصد به التّصريح والإبانة. وقد أشار حازم إلى مواقع الغموض الذي ينتج عن غموض الدّال والمدلول.

أمّا غموض الدال فقد حاول حازم استقصاء العوامل المنتجة له، ومن هذه العوامل اللفظ الذي يأتي "حوشياً، أو غريباً، أو مشتركاً، فيعرض من ذلك ألاّ يعلم ما يدلّ عليه اللفظ، أو أن يتخيّل أنّه دلّ في الموضع الذي وقع فيه من الكلام على غير ما جِيء به للدّلالة عليه، فيتعذر فهم المعنى لذلك"[١].

ويتجلّى ذلك في تأويل خطاب شعري ما، من قِبل القارئ الذي تداخلت عليه الدّلالة أو كانت غريبة عنه، أو مشتركة فيه دوال عديدة، فيختلف بذلك مظان المتلقّين في تأويله وقراءته، ومن ذلك قول الحارث بن حلّزة في معلّقته:

زَعَمُوا أَنَّ كُلَّ مَنْ ضَرَبَ العَيـ ـرَ مَوالٍ لَنا وَأَنّا الوَلاءُ[٢]

فذهب القارئ في تأويله مذاهب شتّى، فبعضهم أراد بالعير الوتد، وبالضّاربين العرب لأنّهم كانوا أصحاب خيام، وبعضهم أراد بالعير عير العين، وهو ما نتأ منها؛ أي كلّ من ضرب عير عينه بجفنه.

إنّ استعمال هذه الألفاظ ذات الدّلالات المشتركة غير مستحسن في مواضع الإبانة عن المعاني وغيرها من المواضع التي يتسبب فيها غموض الدال عرقلة الفهم وبلوغ القصد.

وهناك غموض عائد إلى البنية التركيبيّة، ينشأ عن تحطّم النظام الذي يتحكّم في بنية اللغة كقول حازم: "كأن يقع في الكلام تقديم وتأخير، أو يتخالف وضع الإسناد فيصير الكلام مقلوباً، أو يقع بين بعض العبارة وما يرجع إليها فصل بقافية أو سجع، فتخفى جهة التّطالب بين الكلامين"[٣]. وقد مثّل لذلك بقول الفرزدق:

---

[١] - المصدر نفسه، ص١٨٥.

[٢] - الزوزني، **المعلقات السبع**، ص٢١٨.

[٣] - حازم، **المنهاج**، ص١٧٤.

ومَـا مِثْلُـهُ فـي النَّـاسِ إلا مُمَلَّكَـاً أبُـو أمِّـهِ حَـيٌّ أبُـوه يُقارِبُـه [١]

أراد الفرزدق (وما مثله في النّاس حيّ يقاربه إلاّ مملكاً أبو أمّه أبوه)، وهو يعني بالمملك هشاماً، والممدوح خاله، فأبو الممدوح أبو أمّه. فالفرزدق أساء العبارة عمّا أراد. وقد أكثر من هذا النّوع من التّقديم والتأخير وكأنّه كان يقصده، وهذا المذهب نوع من النّظم الرّديء جداً؛ لأنّ الكلام وضع في غير مراتبه، حتّى يصير المتقدّم متأخّراً، والمتأخّر متقدّماً فتتداخل الألفاظ ولا يتحقّق نظامها قبل التّقديم والتّأخير، وهذا يحتاج إلى كثير من التأويل والتّخريج لفكّ غموض الدّوال ومقاربة المعنى.

وأمّا غموض المدلول فيظهر في المعاني وإن كانت أكثر مقاصد الكلام ومواطن القول التي تقتضي الإعراب عنها والتّصريح عن مفهوماتها، ولكن في كثير من المواضع تأتي المعاني غامضة تغلق أبواب الكلام دونها، وذلك لضروب من المقاصد. فغموض المعنى واستغلاق عبارته راجعان إلى وجوه معنويّة أو عبارة ما، أو إليهما معاً. وقد أشار حازم إلى ذلك بقوله: "فعلى هذه الوجوه ووقوع بعضها مع بعض في الكلام مدار الأقاويل التي يقصد بها الكنايات والإلغاز وما جرى مجراهما ممّا لا يقصد فيه الإبانة والتصريح"[٢].

وعلى هذا النّحو وقع كثير من المذاهب الفاسدة في كلام العرب الفصحاء، فهم إذا أرادوا استعمال شيء ما قاسوا عليه ما يرونه مماثلاً له، وقد تكون بينهما مفارقة من وجه أو أوجه فيغلطون في القياس وفي التأويل، وقد مثل حازم لذلك بقول الحطيئة:

فلمـا خشـيتُ الهـونَ والعيـرُ مُمسـكٌ علـى رغْمـه مـا أمسـكَ الحبـلَ حـافرُهْ [٣]

فبعضهم حمّل هذا البيت على معنى مقلوب، وخرّجه آخرون على وجه يصحّ الكلام فيه لفظاً ومعنى، فالحبل إذا أمسك الحافر، فالحافر أيضاً قد شغل الحبل وأمسكه عن أن يتخلّى عنه ويتفلّت منه، فعلى هذا ليس المعنى بمقلوب، وبعضهم وجد أنّ الحافر يحاول التفلّت من الحبل وهذا يخالف سياق المعنى الذي يقاس عليه. وقد حمّل قوم قول قطري بن الفجاءة على معنى مقلوب:

---

[١] – الفرزدق، **الديوان**، ص ٩٨.

[٢] – حازم، **المنهاج**، ص١٧٥.

[٣] – الحطيئة، **الديوان**، ص١٨٣.

لا يَـــركَنَن أَحَـــدٌ إِلـــى الإِحجـــامِ يَـــومَ الـــوَغى مُتَخَوِّفـــاً لِحَمـــامِ

فَلَقَـــد أَرانـــي لِلرِّمـــاحِ دَريئَـــةً مِـــن عَـــن يَمينـــي مَـــرَّةً وَأَمـــامي

حَتّـى خَضَـبتُ بِمـا تَحَـدَّرَ مِـن دَمـي أَكنـــافَ سِـــرجي أَو عَنـــانَ لِجـــامي

ثُـمَّ اِنصَـرَفتُ وَقَـد أَصَبتُ وَلَـم أُصَـب جَـــذَعَ البَصـــيرَةِ، قـــارِحَ الإِقـــدامِ [1]

وقالوا إنّ الشّاعر أراد قارح البصيرة جذع الإقدام، كما يقال إقدام غرّ ورأي مجرّب، والأحسن في هذا البيت؛ أي البيت الأخير، حمله على غير المعنى المقلوب، ويأتي ذلك على تأويلين:

أحدهما: إنّ الموطن الذي وصفه الشّاعر كان أعظم موطن حضره، وأشدّ موقف شهده فيئس من الحياة، وأيقن بالتّلف حين رأى نفسه دريئة للرّماح ودمه قد خضّب سرجه ولجامه كما ذكر في الأبيات السّابقة، ثمّ خلص من هول ذلك الموقف ووقع على خلاف ما كان وقع في نفسه حين انصرف من المعركة وقد قتلَ ولم يُقتل؛ لأنّ بصيرته حدّثته بأنّ الإقدام غير عِلّة للحمام، وأن من يركن إلى الإحجام خيفة من أن يصاب فليس على بصيرة.

والتأويل الثاني: ما جاء على لسان أبي محمّد عبد الله بن سنان الخفاجي منقولاً عن صاعد بن عيسى الكاتب الذي قال: "ما المانع أن يكون مقصودة لم أصب، أي لم أكفِ على هذه الحال، بل وجدت على خلافها جذع الإقدام قارح البصيرة"[2].

وقد وجد ابن سنان الخفاجي في قول صاعد ما يجب اتّباعه فيه وتقبله منه، حيث قال: "وفحوى كلام قطري بن الفجاءة تدلّ على أنه أراد أنّه جرح ولم يمت إعلاماً أنّ الإقدام غير عِلّة في الحِمام وحضّاً على الشّجاعة وبغضّ الفرار"[3].

وهذا التأويل يمكن حمله على غير المعنى المقلوب؛ لأنّه لا يبعد المعنى عن دلالته، وأمّا ما لا يمكن فيه التأويل فواجب ألا يعمل عليه، وأن يوقف عنده، كقول عروة بن الورد:

---

١ - قطري بن الفجاءة، **الديوان**، ص ٢٥.

٢ - حازم، **المنهاج**، ص١٨٢.

٣ - المصدر نفسه، ص١٨٣.

فَلَو أنّي شَهِدتُ أبَا مُعَاذٍ بِمُهْجَتِهِ غَدَاتئذٍ يَفُوقُ

فَدَيْتُ بنَفسِهِ نَفْسِي ومَالِي فَمَا آلوكَ إلاّ ما أطيقُ [١]

فهذا الكلام وأمثاله يجب ألا يُعمل عليه؛ لأنّه كلام خطأ، ولا يستقيم هذا المعنى الذي رمى إليه عروة بن الورد إلاّ بتغيير العبارة الواقعة في صدر البيت الثاني إلى وضع يدلّ على مفهوم صحيح، فيقال فيه: (جعلتُ فداءه نفسي ومالي)، بدل قوله: (فديت بنفسه نفسي ومالي)، والفرق بين العبارتين واضح الدّلالة.

تلك بعض أوجه الغموض التي ذكرها حازم في كتابه منهاج البلغاء وسراج الأدباء، والتي اعتبر بعضها لائقاً وصالحاً إذا كان قصد الشاعر إغماض المعنى، وقد أقرّ حازم بعض أنواع الغموض المتوفّرة في الشّعر مثل الإلغاز والكناية والتّركيب الغريب، والدّلالة المتعددة، والاحتمالية والإحالات إلى نصوص غائبة ذات أبعاد تاريخية أو إخبارية، ممّا يجعل الفهم صعباً وبطيئاً، وهذا يتطلّب من القارئ ثقافة خاصّة، وهذا ما جعل أحد النقاد يقول: "لذلك نجد حازماً يكشف أوجه الغموض الناجمة عن المعنى الإشكالي من خلال التأويل والتخريج، ويتدبر طرائق الحيل، ويصفها الشّاعر ليستطيع التّخفيف من درجة هذا الغموض وإزالته"[٢].

أمّا ما قاله حازم عن صحّة المعاني وكمالها ووضوحها، فهو أراد أن يجعل منها معياراً لشعرية الشّعر وعموداً له، وهذه المعايير والأصول التي بثها في منهاجه ما هي إلاّ سياج هدفه الحماية من الضّلال عن القصد، ومن الذهاب بعيداً عن عالم الشّعر بخصائصه اللغوية والفنيّة والوظيفية المتميزة.

وقد مثلت هذه المعايير والأصول معظم الأسس المرجعيّة التي اعتمد عليها حازم في منظومته النقدية، سواء بالحفاظ عليها كما جاءت عن النقّاد القدامى، أو بتوسيعها وإثرائها من خلال ثقافته الواسعة ومشاربه المتعددة وذوقه المتميّز، وربّما هذا ما عبّر عنه الدّكتور صفوت الخطيب بقوله: "إنّ حازماً ما كان ليصل إلى هذا النّضج النّقدي لولا محاولات سبقته، ولكن فضل حازم وإخلاصه للفكر النّقدي يظهر في

---

[١] – عروة بن الورد، **الديوان**، تحقيق، أسماء أبو بكر محمد، ص ٤٠.

[٢] – إبراهيم رماني، **الغموض في الشعر العربي الحديث**، ص٣٠٩.

التفاته إلى نقاط جزئيّة دقيقة تشكّل بنظامها إطاراً نقدياً جمالياً واعياً بحقيقة المجال الذي يعمل فيه، وهو الشّعر إبداعاً وقيمة، ولذلك كان حازم حريصاً على فهم التّراث الأرسطي في نقد الشّعر، لا ليتابعه تقليداً أو شرحاً، ولكن ليعي الأسس الهامّة التي يمكن استغلالها في الوصول بالشعر العربي إلى مستوى الفحول من الشعراء العرب القدامى"[١].

النتيجة:

إنّ ما نخلص إليه في النّهاية، هو أن آليات القراءة والتأويل عند حازم لم تخرج عن الإطار الجمالي البلاغي. ومن هنا يمكن اعتبار قراءة حازم قراءة هادئة لا استفزاز فيها، ومحاولة للتمسّك بسلطة المعنى الثابت، ومركزيّة الإطار المرجعي الذي يحدّد معالم القراءة النموذجية.

ولا يفوتنا أن نشير أيضاً إلى أنّ حازماً استطاع أن يكشف عن بعض اللمحات والأفكار التي يمكن أن تساير شيئاً من التصوّرات والمفاهيم في الدراسات الغربية الحديثة، كالتزامه في عمليّة التأويل بضوابط تعكس وفاء المتلقّي لبعض مقاصد المؤلّف، والتقيد بالمعطيات النصيّة، ومراعاة السّياق وحال المخاطب، وهي معايير حدّدتها بعض النّظريات الحديثة في حدود التأويل.

---

١ - صفوت عبد الله الخطيب، **نظرية حازم النقدية الجمالية في ضوء التأثيرات اليونانية**، ص١٥٣-١٥٤.

قائمة المصادر والمراجع:

١- ابن الرومي، أبو الحسن علي بن العباس بن جُريح، **الديوان**، تحقيق، أحمد حسن بسج، الطبعة الثانية، بيروت: دار الكتب العلمية، ٢٠٠٢م.

٢- قطري بن الفجاءة، **الديوان**، تحقيق، إحسان عباس، بيروت: دار صادر، د.ت.

٣- عروة بن الورد، **الديوان**، تحقيق، أسماء أبو بكر محمد، بيروت: دار الكتب العلمية، د.ت.

٤- الأنصاري، حسان بن ثابت، **الديوان**، تحقيق عبد مهنا، الطبعة الثانية، بيروت: دار الكتب العلمية، ١٩٩٤م.

٥- الطائي، أبو تمام، حبيب بن أوس بن الحارث **الديوان**، شرح الخطيب التبريزي، تحقيق، محمد عبده عزام، الطبعة الرابعة، القاهرة: دار المعارف، د.ت.

٦- أبو نواس، الحسن بن هانئ، **الديوان**، تحقيق، أحمد عبد المجيد الغزالي، بيروت: دار الكتاب العربي، ١٩٥٣م.

٧- الأعجم، زياد، **الديوان**، تحقيق، يوسف حسين بكار، دار المسيرة، الطبعة الأولى، ١٩٨٣م.

٨- الأعشى، **الديوان**، تحقيق، فوزي عطوي، الطبعة الأولى، بيروت: الشركة اللبنانيّة للكتاب، ١٩٦٨م.

٩- امرؤ القيس، **الديوان**، تحقيق، أ.مصطفى عبد الشافي، الطبعة الخامسة، بيروت: دار الكتب العلمية، ٢٠٠٤م.

١٠- البحتري، أبوعبادة الوليد بن عبيد بن يحيى التنوخي الطائي، **الديوان**، تحقيق، علي بن الله الشيرازي، القاهرة: مطبعة هندية، ١٩١١م.

١١- جمعي، الأخضر، **قراءات في التّنظير الأدبي والأسلوبي عند العرب**، الطبعة الأولى، الجزائر: المؤسّسة الوطنية للفنون المطبعيّة، ٢٠٠٢ م.

١٢- الخطيب، صفوت عبد الله، **نظريّة حازم النقديّة الجماليّة في ضوء التأثيرات اليونانية**، الطبعة الأولى، بيروت: دار الثقافة، ١٩٧١.

١٣- رماني، إبراهيم، **الغموض في الشّعر العربي الحديث**، الجزائر: ديوان المطبوعات الجامعيّة، د.ت.

١٤- الطّرماح بن حكيم الطائي، **الديوان**، تحقيق، محمد علي كساب، بيروت، لبنان، ١٩٩٣م.

١٥- عبّاس، إحسان، **تاريخ النّقد الأدبي عند العرب**، الطبعة الأولى، بيروت: دار الثقافة، ١٩٧١م.

١٦- عصفور، جابر، **مفهوم الشّعر**، القاهرة: المركز العربي للثقافية والعلوم، ١٩٨٢.

١٧- القرطاجني، حازم، **منهاج البلغاء وسراج الأدباء**، تحقيق، محمّد الحبيب بن الخوجة، بيروت: دار الغرب الإسلامي، د. ت.

١٨- كثير عزة، أبو صخر ابن عبد الرحمن الخزاعي، **الديوان**، تحقيق، إحسان عباس، بيروت: دار الثقافة، ١٩٧١م.

١٩- المتنبي، **الديوان**، شرح وتحقيق ناصيف اليازجي، الطبعة الثانية، بيروت: دار القلم، د.ت.

مجلة دراسات في اللّغة العربية وآدابها، نصف سنويّة دوليّة محكّمة،

السنة التاسعة، العدد الثامن والعشرون، خريف وشتاء ١٣٩٧هـ. ش/٢٠١٩م

صص ٤٥- ٦٤

DOI:10.22075/lasem.0621.3855

الذات الشاعرة في شعر بشر بن أبي خازم

(دراسة نصّية)

غيثاء قادرة*

الملخص:

يقوم البحث بدراسة الذات الشاعرة في شعر بشر بن أبي خازم، وهي الذات الحاضرة في التجربة الشعرية، الذات التي تعالت على أناها الواقعية في معايشتها واقعاً نفسياً وموضوعياً. ويسعى البحث إلى إبراز ما تستبطنه صور الذات الفنية من أبعاد ودلالات تؤكد ثقافتها المقدَّمة في نسق يلخص صراعها مع مكونات الوجود.

تعتمد الدراسة –في بعض جوانبها–العلاقة الجدلية بين الذات الشاعرة والآخر، واستجلاء مدى أثر الآخر في الذات. فالحديث عن الذات يشكل جزءًا من حديث الشاعر ونظرته إلى الآخر، وهذا ما اتضح من خلال الوقوف على صورتي: الذات المستَلبة في حالات الفقد والعجز، والشعور بالفناء المحيط، والذات الموجودة في حالتي القوة والتخطي.

كلمات مفتاحية: الأنا، الذات الشاعرة، بشر بن أبي حازم، التجربة الشعريّة.

* – أستاذ مساعد في قسم اللغة العربية، جامعة تشرين، اللاذقية، سورية، الجوال: ٠٩٣٣٣٤٣٨٢٥٠

تاريخ الوصول: ١٣٩٥/٠٢/١٦هـ.ش= ٢٠١٦/٠٥/٠٥م تاريخ القبول: ١٣٩٥/٠٥/١١ هـ.ش= ٢٠١٦/٠٨/٠١م

المقدّمة

مازال التراث الشعري القديم ميداناً خصباً قابلاً للبحث والاستنطاق، والكشف عمّا استبطنت صوره من فكَر وعبر. ورغم تعدد الجهود النقدية التي ارتادته، آثرنا ارتياد هذا التراث من نافذة الذات الشاعرة في نصوص من شعر بشر بن أبي خازم، والتعرف إلى مااستغلق منها في بنية النص اللغوية.

نبتغي من هذه الدراسة إبراز ما يباطن الذات من مضمرات نسقية تشكل ثقافتها القائمة على تناقضات الوجود الإنساني؛ إذ يقدم نص بشر بن أبي خازم الشعري الذات وعلاقتها بالآخر في حدود التضاد تارة، والتماهي والوئام تارة أخرى، فالآخر هو المرآة التي قد تجلى فيها وعي الذات بذاتها.

أمّا **المنهج المتبع**، فهو منهج الدراسة النصية القائم على تحليل النص، والغوص في مكنونات صور الذات الشاعرة، واستكناه أبعادها ومضامينها، معتمدين بعض معطيات المنهجين الاجتماعي والنفسي، مستعينين– أيضاً– بالنقد الثقافي في سعينا إلى فك مضمرات صور الذات الشاعرة المتعددة الرؤى والمفاهيم وصولاً إلى ثقافة الذات الشاعرة وعالمها البارز منه، والمخفي.

ينطوي نسق الذات الشاعرة بنوعيها :الحاضرة والغائبة على دلالتين: ظاهرة ومضمرة، ما يؤكد شعرية الصورة، وقدرتها على إبراز البعد النفسي الدلالي للذات الشاعرة.

والحديث عن الذات ودلالاتها يقود إلى الحديث عن الآخر وأبعاده؛ فقد يشكل الآخر مرآة الذات تارة، ونداً لها تارة أخرى، بوصفه يكمن في فضاء الذات الوجودي، ومفارقته تشكّل تحدياً له، وربما شعوراً بالعدم.

فعلاقة الذات مع الآخر ضرورة وجودية؛ يقول سارتر: "الآخرون هم أساساً الأهم فينا، كي نتعرف على ذاتنا"[1]، ويقول أيضاً: "أنا محتاج إلى الآخر لأكون ما أنا عليه"[2].

الذات لغة ومعنى

تتفق معاجم اللغة العربية على تعالق مفهومي (الذات) و (النفس) أو (العين)[3]، أي: ذات الشيء نفسه وعينه، حقيقته، وجوهره، وأصله، وقد تطلق الذات – أيضاً– على الماهية أيضاً باعتبار الوجود[4]. والماهية: حقيقة الشيء، أو سماته الخاصة التي تميزه عن غيره من الأشياء.

---

[1] عبد الله عازار، **الآخر حسب سارتر وظاهرية ميرلوبونتي**، ص١٠٦.

[2] **المرجع السابق**، ص١٠٨.

[3] علي بن محمد علي الجرجاني،**التعريفات**، ص١٤٣.

[4] جميل صليبا، **المعجم الفلسفي**، ص٥٧٩.

وفي المعجم الوسيط :"الذّات: النفس والشخص"[١]، وتثنية ذات":ذواتا، وجمعها :ذوات، والمذكر منها :ذو، أي صاحب، وجمعه ذوو. "[٢]

أما الذات اصطلاحاً : فهي " التنظيم المنسق والدينامي لصفات الفرد الجسمية والعقلية والأخلاقية والاجتماعية حسب تجليها للآخرين ".[٣] أي هي جوهر المرء،وحقيقته. يقال-مثلاً- :ذات قيمة: صاحبة أهمية كبيرة. وإنكار الذات: يعني تضحية المرء وإيثاره.واكتشاف الذات: معرفة الذات وفهمها. و دراسة الذات: هي دراسة حقيقة المرء نفسه. ويقال في الأدب: نقد ذاتي؛ أي رأي الذات الناقدة وانفعالاتها.

الأنا والذات:

تلتقي الذات والأنا في المعنى والمبنى؛ فالأنا: الجانب الواعي من الشخصية الإنسانية، وقد تكون حلقة وصل بين ذات الفرد ومحيطه الخارجي، فـ" الأنا سابقة على الذات، تنشأ مع الإنسان بعد مرحلة الطفولة غير المدركة، وعندما يصل إلى مرحلة التفكير بمتطلبات مجتمعه حينها يتحول من مرحلة (الأنا) إلى مرحلة (الذات)"[٤].

الأنا- إذن- ذات تنفتح على الآخر بعد أن تدرك ماهيتها، و علاقتها بالآخر تشمل جوانب الحياة بمختلف ميادينها. فهي "مركز الأفكار والأعمال التي تؤقلم الإنسان في محيطه، وتحقق رغباته، وتحل النزاعات المتولدة عن تعارض رغباته" [٥]. والذات قسمان؛ ظاهر وباطن،ماظهر من حال المرء وما خفي منه. ولا تدرك الذات بعيداً عن الآخر؛ فكلتاهما وسيلتان مهمتان لتفسير الحالة الإنسانية في مستوييها الداخلي والخارجي، في تماهيها مع الآخر، واختلافها معه.

الذات الإنسانية والذات الشاعرة:

الذات الإنسانية هي الأنا الحاضرة، المفكرة،والمدركة حقائق الحياة، هي الذات المتفاعلة مع العالم الخارجي. وذات الشاعر : "هويته الشخصية،مابه يكون الشاعر ذاته، أي شاعراً بعينه، وليس أي شاعر،

---

[١] إبراهيم مصطفى وآخرون، **المعجم الوسيط**، مادة (ذات).

[٢] ابن منظور، **لسان العرب**، مادة (ذات).

[٣] د .أسعد رزق، **موسوعة علم النفس**،.ص١٤٨.

[٤] أنس شكشك، **أسرار الشخصية وبناء الذات**، ص٣٠.

[٥] جبور عبد النور،**المعجم الأدبي**، ص١٣٦.

أي مقومات وجوده الواقعي أو الموضوعي، بوصفه إنساناً متميزاً موهوباً، أو بوصفه كائناً اجتماعياً تنهض فيه إمكانية التفرد، فهو يحيا عضواً في جماعة إنسانية ينتمي إليها، لكنه لا يزال ذاتاً منفردة،لها عالمها الخاص"[1]. فذات الشاعر: ماهيته وحقيقته التي تعيش الواقع، تتقبله، أو ترفضه، وقد تتمرد عليه.

أمّا الذات الشاعرة، فحاضرة في فضاءات النّصّ الشّعريّ، هي ذات عاشت التصدّع الوجودي، وعانت الفقد والضياع، تعالت على أناها الواقعية؛ لتغدو " ذاتاً وجودية أو رؤياوية؛ لأنّها تقول الرؤيا، لا الرؤية عبر إمكانات القول، وهي نتاج علاقة جدلية مركبة بين الأنا والعالم من جهة، والأنا واللّغة من جهة ثانية، ولذلك؛ فهي مزيج من ذات الشاعر وذات الشعر،من الداخل والخارج، والخاص والعام، الذاتي والموضوعي، الوعي واللاوعي،عالم الرؤية وعالم الرؤيا، المرئي و اللامرئي، المعلوم والمجهول، ضرورات الجسد وإمكانات الروح،المتناهي واللامتناهي"[2].

ينبني بحثنا على حالتين للذات الشاعرة : حالة الاستلاب الوجودي المعيش، وحالة الإحساس بالوجود.

أ- الذات الشاعرة المستلبة :

تمدُّنا تجربة بشر بن أبي خازم الشّعرية بقرائن تؤكّد استلاب ذاته بفعل واقع مفروض، تعود أهم أسبابه إلى الفقد الذي خلّف ضياعاً في الحياة.

١- الذات الفاقدة :

فقدت الذات الشاعرة في رحيل رمزوز الوجود الخصب، والجمالَ، وأكدت ذلك في تصويرها استلاب جمال الحياة ومكامنها بفعل رحيل شطر مهم جداً من حياتها، وذلك في قول بشر بن أبي خازم[3]:

تعنّى القلبَ مـن سَلمى عَناءُ فمـا للقلـبِ مـذْ بانُوا شفـاءُ
هُـدُوءاً ثمَّ لأياً ما استقلُّــوا لوُجْهتهم وقَـد تَلَـعَ الضُّحاءُ

---

[1] عبد الواسع الحميري،**الذات الشاعرة في شعر الحداثة العربية**، ص١٢.

[2] **المصدر نفسه**، ص١٩.

[3]**ديوانه**،١-٢، تعنّى :أُتعبَ، أشقى، بانوا: رحلوا بعيداً، اللأي : الإبطاء والصعوبة، استقلّ: ارتحل، تلع الضحاء: طلع وارتفع، آذن بالأمر: أخبر به وأعلن عنه، ظعنوا: ارتحلوا، الإدبار: الذهاب والرحيل، الجهل: الخفة والطيش، الحمول: ما يحمل على ظهر البعير من هودج ونحوه، محلّم: نهر بالبحرين، العون :جمع عوان، وهي المرأة في منتصف عمرها، العين: جمع عيناء وهي المرأة الواسعة العينين، السدر: شجر النبق، وضاء: ناصعة البياض.

وآذنَ أهـلُ سلمى بارتــحالٍ فما للقلـبِ إذ ظَعَنـوا عَـــزاءُ
فلمَّا أدبروا ذَرَفَتْ دُمُوعي وَجَهلٌ من ذوي الشَّيبِ البُكاءُ
كَأَنّ حمولَهُـم لمّا استقلـّـوا نَخيـلُ محلِّمٍ فـيهـا انـحـنــاءُ
وفي الأظعانِ أبـكـارٌ وعُـونٌ كعِيــنِ السِّـدرِ أوجُهُهَا وِضَــاءُ

تقوم شعرية الأبيات على تضاد نسقي بين الذات المستلبة الوجود بفعل فقد الآخر، والذات الساعية إلى الوجود في بحثها عن الخصب والحياة، و المسافة بين المستَلَب والموجود هي المسافة بين مضمر النص وظاهره. تقايس المسافة بين ذات الشاعر المستسلمة، المعنَّاة، المأزومة المريضة (القلب)/ فما للقلب مذ بانوا شفاء/ والذات الساعية إلى النهوض من واقع الاستسلام / أبكار وعون كعين السدر.../.

تختصر عبارات /تعنَّى القلب عناء، ما للقلب مذ بانوا شفاء، فما للقلب إذ ظعنوا عزاء/ معاناة الذات الشاعرة، جراء الفقد. ويمثل القلبُ المعنّى، فيها المستَلَبة السلامَ والسلامة، والوصالَ فبدت مكلومةً، فاقدةَ الحب والأمان، المجتمعين في الآخر،/ سلمى/، وما استتبع رحيلها من عذاب نفسي. ففي تكرار لفظة **القلب** غير مرة تأكيد أهمية القلب الذي يمثِّل الذات الشاعرة في أحاسيسها وفي ردود أفعالها. يضاف إليه **العين** التي ما انفكّت تذرف الدموع حزناً ولوعةً لتجاري القلب الملتاع ألماً وفقداناً.

وفي استبطان أعمق للنصّ يتبدّى لنا سيطرة اليباب الوجودي على الذات الشاعرة /فلمَّا أدبروا ذرفت دموعي، وجهلٌ من ذوي الشيب البكاءُ/ لدى رحيل **أهل سلمى** في مواكب محمَّلة بمصادر الخصب والجمال والحياة؛ فالراحل ليس /سلمى/ فحسب، إنما ذووها،/أهل سلمى، أدبروا، حمولهم/، فهم/نخيل محلَّم، وأبكارٌ/، أشبه بالنخيل، رمز الخصب والثبات، وبعين السدر رمز الإشراق والضياء؛ وفي ذلك تأكيد فقدِ الذات الشاعرة مقومات والحياة برحيلهم.

تبدأ عملية الاستلاب التي تجسدت في هذا النصّ بما تفيض به الذات من قهر سببه رحيل الآخر؛ للبحث عن الوجود في مكان آخر؛ إذ يؤكد المعجم اللغوي لمشهد الرحيل تأزّم الذّات الشاعرة بسبب فقد الأحبة، فلا يواسيها مواسٍ، ولا يفيها حقَّها من إحساس الفقد وافٍ، /فما للقلب إذ ظعنوا عزاء/.

تتكثف الدلالة في الفعل /تعنَّى/ وتتفاعل مصورة أبعاد الألم، ومعاني الإعياء، والكد والجهد، وعدم القدرة على الاستقرار الذي تعيشه الذات الشاعرة المعنَّاة. ونتلمّسُ في وصف الشاعر مشهد النساء الراحلات بكل تفصيلاته، ابتداء من /كأن حمولهم...، وفي الأظعان أبكار وعون../ دخولهن الهوادج، مروراً بوصف جمالهنَّ، فهنَّ ساحرات الطَّرف، جميلات العيون، مشرقات، نضرات، سامقات كالشجر،

وانتهاءً بأنين قلبه لفقدهن، وحلولَ الجفاف برحيل الخصب؛ كيف لا؟ ومن بين الراحلات **سلمى** التي يأخذنا اسمها إلى عوالم افتراضية تصلنا بمعاني السلم، والسلامة، والسلام المفقود برحيلها.

وقد تحمل الصورة التي ترسمها الذات الشاعرة لحركة الظعائن مدلولاً آخر؛ ولا سيّما أنها مرتبطةٌ بالحالة النفسية للذات الآملة بعودة الرحّل؛ فقد يضمرُ مشهدُ النساء الراحلات الباديات كشجر النخيل الأخضر العالي الكثيفِ الخصبَ والحياةَ والعطاءَ والأمان الذي تحلم به الذات الشاعرة في سعيٍ منها إلى تبديد الحيف الذي طالها بفعل الفقد؛ قد ترمز تلك الصورة إلى التحدي، وشيء من تجاوز حس العذاب والفراق. فالنخيل مدلول خصب وحياة واستمرار يناهض عوامل الفناء واليباب والرحيل، وفي استحضار الذات الشاعرة،/ عينِ السدرِ أوجهها وِضاءُ/، نتلمّسُ بحثها عن الأمل والضياء في مناهضتها عالم الظلام النفسي المعيش بفعل الفراق؛ وهنا يكمن المضمر النصي.

وتؤدي الألوان/الأبيض- الشيب، والأخضر- شجر النخيل، والأصفر- أوجهها وضاء/ دوراً وظيفياً فاعلاً للكشف عن مضمر الذات الشاعرة، وخلق صورة فنية تفصح عن رؤيتها؛ إذ تعكس هذه الألوان توق الشاعر إلى حس الوجود هروباً من دمار الفقد؛ فالأبيض إيذان بإشراق النفس بعد استلاب، والأخضر توق إلى الخصب في ظل يباب مفروض وتصحر نفس، أما الأصفر فإشراق مبتغى.

قد يكون بإمكاننا استشفاف مكامن الذات الشاعرة، واستبطان رؤيتها في إثر موقف الوداع،وما استتبعه من مشقة فقد الخصب والسلام والسلامة وفقد النور، على الرغم من سعيها إلى استنهاض الحياة من جديدة؛ إذ تعمل ذات الشاعر الفاقدة – في بعض الأحيان- على خلق إمكانات إبداعية تتحدى من خلالها عملية القهر المكاني لها، مصورة الإصرار على الثبات أمام عوامل الاستلاب؛ فيغدو طموحها التغلب على سلبية المكان، وإقامة علاقة تصالحية بينه وبين مفرداته. ففي المكان تسعى الذات إلى تحقيق مطامحها على الآلام متجاوزة رؤيا سوداء؛ فقوة الذات الشاعرة تسطو على قوة الآخر السالِب، وتصبح الذات عنصراً منفعلاً لا فاعلاً، حاضراً في الحياة لكنه ليس محرّكاً لها.

٢-الذات المغتربة:

الغَرْبُ: الذهاب، والتنحي عن الناس، والغَربةُ والغَربُ: النَّوى والبعدُ، والتغريب: النفي عن البلد، والتَّغرُّب: البعد، الغُربة والغُرب: النزوح عن الوطن والاغتراب"[١]. وفي المخصّص لابن سيدة :"الاغتراب:

[١] **لسان العرب** (غرب).

افتعال من الغربة، أغربته: غرَّبته ونحَّيته"[1]. وانطلاقاً من هنا باستطاعتنا إيجاز الغربة بمفهومين: غربة النفس وغربة الجسد، وكلاهما مبعث استلاب طالَ الذات الشاعرة في اغترابها.

عاشت الذات الشاعرة في إثر بُعدِ الآخر غربة فغدت ذاتاً مأزومة؛ ففي المكان الفاقد مكوِّنات الوجود يتكثَّف الزمان فتغترب الذات المودِّعة؛ وتنشج أحرّ آهاتها ولوعة غربتها في صور فنيّة تعكس معاني الانهدام الإنساني الذي حل بالذات الشاعرة التي بكت الحاضر محاولةً التخفيف –ما استطاعت– من حدة الاغتراب المعيش. يقول بشر بن أبي خازم:[2]

تغيَّرَت المنـازِلُ بالكَثـيبِ وعَفَّى آيَها نسـجُ الـجَنُوب
منازِلُ من سُلَيمى مـقـفراتٌ عَفَاها كُلُّ هَطَّالٍ سـكُوبِ
وقَفْتُ بِها أسائلُها ودَمْعِي على الخدَّينِ في مثلِ الغُرُوبِ
نأتْ سلمى وغيّرَها التّنائي وقد يَسْلو المُحبُّ عن الحَبيبِ

تقرّ الذات الشاعرة بعفاء الديار وتغيرها، وتقف معلنةً غربة ذاتية طال أمدها بسبب رحيل الآخر؛ إذ تعزّز المفردات /تغيرَّت المنازل/ عفَّى آيها/ منازل مقفرات/ عفَّاها/ مفهوم الغربة الذاتية بفعل فقد مَن كان له كبير الأثر في حياتها والحضور.

يضعنا هذا النّصّ منذ بدايته أمام صورة الذات المغتربة، الشاهدة على تقلّبات الدهر عليها، وما حلّ بها؛ إذ تعلن الذات الشاعرة غربتها في آهاتها و دموعها المسفوحة على زمن جميل حمل في أطوائه الخصب والألفة والسلام، وخلَّف حاضراً مقفراً يتنازعه السكون /منازلُ من سليمى مقفراتٌ/، تعيش في إثره الذات الشاعرة اغتراباً عن عالم الاستقرار تشي به ال/منازل/ الخاوية التي تتكرر مؤكدة غربة الذات.

يمثل إقرار الذات الشاعرة بالاقفرار، والوقوف، والتساؤل /وقفتُ بِها أسائلُها ودمعي..... تغيرت.../ الشرارة الأولى لاغتراب الذات الشاعرة ودهشتها التي يزيدها شمولية الفناء الكامن في صورة المطر /عفاها كُلُّ هطَّالٍ سـكوبِ /، إذ تستوعب لفظة/هطَّال/ القوة التدميرية الكامنة في السيل المدمّر، ما يعزّز حالة الطمس الوجودي المسيطر على واقع الديار وحال الاغتراب.

---

[1] ابن سيده، **المخصّص** (غرب).

[2] **ديوانه**، ص٢٠، الكثيب : ما اجتمع من الرمل، الآي: العلامات والآثار، الجنوب: الريح الجنوبية، الهطال: المطر الغزير المنسكب، الغروب: جمع غرب وهو الدلو العظيمة.

تختصر عبارة /وقد يسلو المحب عن الحبيب/ غربة الذات الشاعرة عن قلبها المعنّى، فالفعل /يسلو/ يباطنه البعد، وإهمال الآخر للذات إهمالاً متكرراً ما ألمّ الذات الشاعرة، وغرّبها عن ذاتها، ففي بعد الحبيب غربة قاسية، وإن خففت الذات الشاعرة من وطأتها بالفعل /يسلو/ إلا أن أثرها السلبي عميق في النفس.

وقد يكون أحد الممكنات الإبداعية التي يستبطنها النص الشعري هو موازاة قدرة السيل المدمّر القدرة الكامنة في أعماق الذات المغتربة المتطلعة إلى تدمير واقع مجدب قاحل حاولت بالدموع تبديد يبابه، وتأكيد الخصب ما أوتيت من قدرة. فالذات الشاعرة تصارع من أجل البقاء رغم ما يحيط بها من عوامل الاستلاب، وتبدو مدركة حتمية استلاب الوجود وضياعه، ساعية إلى تخطي الواقع المعيش، منطلقة من لحظة الموت إلى محاولة التجاوز، لتنتهي إلى لحظة معاناة تمثل لحظة مخاض أخرى للحياة.

٣-الذات الفانية:

الفناء: نقيض الحياة، وهو فقدان الشيء، وإحساس الذات بالتناهي والموت. وعلى الرغم من مقاومة الذات الشاعرة استلاب الطبيعة والمجتمع، أحست بعقم هذه المحاولات أمام قوة الزمن بمختلف تجلياته النفسية والفيزيائية والمكانية.

وفي نظرة استسلام وخضوع الذات الشاعرة يؤكّد بشر بن أبي خازم حتمية الفناء، الذي ينتظر الذات بنوعيها- الشاعرة وغير الشاعرة – في رثائه أخيه سمير الذي قتله شراحيل بن الأصهب الجعفيّ[١]:

أمْسَى سُمَيرٌ قَدْ بانَ فَانقَطَعا … يا لَهْفَ نَفسي لِبَيْنِهِ جَزَعـا

كانَ لـنا بـاذِخـاً نـلوذُ بِـهِ … أَمسَى رَماهُ الزَّمانُ فاتَّـضَعا

وكلُّ نفسِ امرئٍ وإن سَلِمَـتْ … يوماً سَتَحْسُو لِميـتَةٍ جُرَعـا

لِلّـهِ درُّ القُبورِ ما حُشِـيَتْ … أَرْوَعُ شِـبْـهاً لِلْبـدْرِ إذْ سَطَعا

أَيَّتُـها النَّفسُ أَجْمِلي جزَعـا … إنَّ الذي تَحـْذَريْنَ قَد وَقَعـا[٢]

---

[١] **ديوانه**، ص١٢٣-١٢٤، بان :ذهب وابتعد، الجزع: الرهبة وشدة الخوف، الباذخ: العالي العظيم، نَلوذُ :نحتمي، اتَّضع: مات أو خضع وذل، تحسو: تشرب، الجُرع :شرب القليل من الماء، لله دره: دعاء، الأروع : الرجل الجميل الذي يروعك حسنه، أجملي: اعتدلي واصبري.

[٢] ينسب هذا البيت لأوس بن حجر أيضاً، وورد في **ديوانه**، تحقيق: محمد يوسف نجم، ص٥٣.

أجلى حوار الذات الشاعرة مع ذاتها حجم المعاناة والصراع الداخلي بفعل الاستلاب الواقع عليها. فالموت في نظر بشر قوة مسيطرة لا تجاريها قوة، وما عليه إلا أن يذعن صاغراً مستسلماً لمصيره الذي تتقاذفه أمواج الدّهر المرعب بلا رحمة ولا شفقة، ففي رثائه أخاه (سميراً)، يرثي ذاته مستسلماً لتيارات القدر، مؤكداً حتمية الموت فالفراق والبين والانقطاع فالجزع.

تتزاحم المترادفات الدالة على حالة الاستلاب الوجودي، وتتعاقب في (أمسى – بان – انقطعا) أفعال حمّالة لمعنى البين والفقد، وتبيان هول واقعة الفراق. فقد أثار فعل التحول الزمني (أمسى) فزعاً داخلياً من تهاويل الفقد والفجيعة، فالذات قبل استلابها كانت حاضرة تعيش وصالاً، أما بعد الاستلاب فحلّ فيها البين والانقطاع، فأمست/ أمسى رماه الزمان فاتضعا/ الذات مستسلمة لريب الزمان وهيمنته.

تتكثف الدلالة في عبارة/ يالهف نفسي لبينه جزعا/ لتؤكد ضياع الذات الشاعرة وحيرتها بسبب الفقد،كما تستبطن عبارة/ وكل نفس وإن سلمت ستحسو.../ الإقرار بفناء كل نفس، وإن قاربتها السلامة، فهي لن تدحر ما ينتظرها من مرض وموت ملمّين بالذات الشاعرة.

يضمر النص إقرار الذات الشاعرة بمصيرها، وانحنائها انحناء الخاضع لانتصار الموت، ما يؤكد مقدرة الشاعر في توظيف الطاقة الإيحائية للمفردة والتركيب من خلال التعبير عن عمق الإحساس بالفناء؛ إذ ينطوي النص على إحساس الذات الشاعرة بأن الموت النهاية الحتمية للوجود البشري، بعد أن تفاقم قهرها واستفحل عجزها، وانعدمت إرادتها وقوتها على التأثير والخلاص من عذابها. لقد استولت فكرة الموت على الذات الشاعرة التي وقفت أمامها مذهولةً فزعةً قلقةً.

٤– الذات العاجزة

أدركت الذات الشاعرة حقيقة هزيمتها أمام الزمن، بوصفه القوة القادرة على الإهلاك، لا رادَّ له ولا صادَّ؛ وهل أقسى على الذات من السلبية والتصدع، و العجز أمام زمنها الحاضر؟ فالذات العاجزة مشهد دال على تحول الإنسان من مرحلة الحيوية إلى مرحلة استلاب الذات شبابها؛ وفرض الضعف حضوره السالب و سلطة الزمن البادية في رسم معالم العجز.

إن تجربة العجز التي تخوضها الذات الشاعرة تتفهم قضايا الحياة من منطق القدرة والحركة، وتستدعي التنبه إلى أن فقدان الشباب لا يقل خطورة عن الموت؛ إذ إن حياة الذات الشاعرة التي تقوم على الفعل، تواجه مشاق الحياة وتحدياتها، وصعابها من خلاله.

وفي مجال الصراع بين صورتي الذات العاجزة والآخر القادر يتضاد الشاعر مع الزمن، فإمّا أن يهرب إلى الماضي، وإمّا أن يثبت و يواجهه. يقول بشر متألماً متحسراً على ماضٍ كان فيه قوياً:[١]

أَجَدَّ مِنَ آلِ فاطِمةَ اجتِنَابَا　　وَأَقْصَرَ بعْدَ ما شابَتْ وشَابَا

وشَابَ لِداتُهُ وعَــدَلْنَ عَنهُ　　كما أبْليْـتَ منْ لُبْــسٍ ثِيــابا

ويقول أيضاً:[٢]

فَإنْ يَكُ قد نَأتْنِي اليومَ سَلْمَى　　وَصَدَّت بَعدَ إلفٍ عن مَشِيبي

فَقد أَلهُــو إذا مَا شِئْـــتُ يَوْماً　　إلى بَيْـضَاءَ آنِســـةٍ لَـعُــوبِ

يختصر الفعلان/ أجد-أقصر/ تأزم الذات الشاعرة، ومعاناتها بحلول الشيب وأثره في تحويل العلاقات الإنسانية وتصدعها، كما يؤكد تكرار وترداد عبارات/ شابت- شاب/ حلول الشرخ وقطيعة الذات الآخر بفعل التحول الذي حل بالذات، من القوة إلى الضعف، ومن المواجهة إلى الخضوع والاستسلام! فالذات الشاعرة في حال انهدام واستلاب تقصر عن الوصال، بعدما/ شابت وشابا/، قصراً يستتبعه قهر تتصاعد وتيرته في امّحاء رمز الخصب والجمال والسلام /فاطمة/.

تتنامى فاعلية التعالق بين معاني الأفعال/ أَجَدَّ، أَقْصَرَ، عَدَلْنَ، أبْليْـتَ/ لتكوين حركة داخلية نفسية تؤكد توتر الذات الشاعرة، وما تضمره في عجزها من نزوع إلى الوجود الكامن في الفتوة والشباب، نزوع قادت إليه نفس سعت إلى تجاوز ألم العجز ولحظة انكسار إرادة الذات أمام الآخر الذي/ شاب لداته وعدلن عنه/؛ فالذات هنا تسترجع زمنها الماضي وتستذكر حتمية الفراق، مستشعرة حركية الزمن الذي يبدو -وكأنه - ينفد ويمرّ بصورة أسرع من زمن الآخرين. ففي قوله/ نَأتْنِي اليومَ سَلْمَى وَصَدَّت بَعدَ إلفٍ عن مَشِيبي/ تتضاد الذات الشاعرة مع الزمن الذي تواجهه بحيلة العودة إلى الماضي بعد أن أكدت عجزها بفعل رفض الآخر/سليمى/ النائب الصّاد. فسليمى رمز السلام والأمان المسلوب من وجود الذات الشاعرة/ نأتني، صدت/، الباعثة على تصوير أبعاد الألم والعجز الذاتي.

قد يحتّم الآخر على الذات الاستسلام والرضوخ لإرادته بوجود الأمل، فما زالت فسحة الرجاء موجودة، نتلمّسها في رغبته بالهروب من واقعه؛ واللجوء إلى الذكريات هروباً من مرارة الواقع. تتأكد حالة

---

[١] **ديوانه**، ص٣١، أجدَّ: بمعنى جدد، أي أحدث معهم اجتناباً جديداً، أقصر: كفَّ وامتنع، اللدات: جمع لدة وهو الترب والصديق من سن واحدة .

[٢] **ديوانه**، ٢٠-٢١،إلف:آلفته فترة من الزمن، الآنسة: الفتاة التي يؤنس إلى حديثها وحضورها، اللعوب: ذات الغنج والدلال.

العجز الذي أدركته الذات الشاعرة أمام تيار الزمن الغالب في بحثها عن سبل إنقاذ من واقع مرير، ومواجهة الزمن بالذكريات، "لقد استنجد الشاعر بالزمن الماضوي لكونه استراتيجية فاعلة يواجه بها واقعه في لحظة الضعف والعجز أمام مفردة الزمن/ الشيب. فهو يحاول جاهداً التعلل بثقافة الماضي ليغيب نفسه عن مشهد الحاضر، ويتماهى كذلك مع ذلك الماضي لكي يتناسى حالة القطيعة التي أحدثتها تحولات الزمن"[١].

لا معنى لوجود الذات بمعزل عن الآخر، فوجوده مهم في وجودها، ودوره أشبه بدور المحيط إزاء المركز. لقد عايشت الذات الشاعر جدلية الموت والحياة ونظرت إليها نظرة استسلام وخضوع، يجليها مشهد الشيخوخة، والضعف؛ فعلاقتها مع الزمن علاقة تضاد، وعلاقتها مع المرأة- بفعل الزمن- علاقة تضاد، وهي في حيرة وضياع أوديا بها إلى المواجهة والتحدي التماساً للوجود منتهجة سبلاً، ترى نفسها من خلالها، وترى الآخر في نفسها أيضاً، وهذا يقودنا إلى التعرف على الذات الشاعرة الموجودة أو الساعية إلى الوجود من خلال الآخر.

ب-الذات الشاعرة الموجودة:

شغلت الصراعات الإنسانية فكر بشر، فاستشعر -بوعيه الشعري- مرارة الفقد؛ فكل لحظة تمر هي- في نظره- هزيمة للحياة وانتصار للفناء؛ لذا أخذ باستشراف المستقبل إدراكاً لكُنه الحياة واستكشافاً لماهيتها.

فقد فرضت حاجة الذات الشاعرة نمطاً من الخيارات، أهمها القوة الجسدية التي تمدُّها بتقدير ذاتها، والتخطي والتجاوز لعالم الاستلاب، تعرفاً على الهوية الذاتية.

١- الذات القوية:

حين تنعدم سبل المواءمة بين الذات والآخر، وتتباعد الرؤى، وتتباين الغايات، ويتكثف الإحساس بالحيف والأذى يحق للذات الشاعرة – آنذاك – أن تؤسس لها انتماء جديداً عبر القوة، فالقوة وسيلة الذات الشاعرة لتلمسها الحرية، وبقدر ما تبذل الذات في سبيل رسالتها يتحقق وجودها.

[١] يوسف عليمات، **جماليات التحليل الثقافي**، ص١٧٥.

وقد وجدت الذات الشاعرة عند بشر بن أبي خازم في قوتها الجسدية المترائية في يومي النسار والجفار جسر عبور إلى عالم الوجود، بوصفها محمّلة قوّة كبيرة ردّاً على مفاعيل الزمان في مواجهة الضعف. يقول في ذلك[١]:

فَسَائِلْ بِقَــومِي غَداةَ الوَغَى   إذا ما العَذارى جَلَوْنَ الخِدَامَا
وَكَعْبـاً فَسَائِلْـهُمُ والرِّبـابَ   وَسَائِلْ هَـوَازِنَ عـنَّـا إذا مـا
لِقِينـاهُمُ كَيـفَ نُعْلِيـهِـمُ   بَوَاتِرَ يَفـرِيْنَ بَـيْضـاً وَهَـامَـا
بِـنا كيفَ نقْتَصُّ آثـارَهُـمْ   كَما تَسْتَخِفُّ الجَنُوبُ الجَـهاما
على كُلِّ ذِي مَيـعَةٍ سابِـحٍ   يُقَطِّـعُ ذو أَبْهَـرَيْهِ الحِـزامـا
ويومُ النِّسارِ،و يومُ الجِـفا   رِ، كانـا عَـذاباً، وكانـا غَراما
فَأَمَّا تَميـمٌ، تميـمُ بـنُ مُـرٍّ،   فَألفـاهُـمُ القَـومُ رَوْبَـى نِـياما
وأَمَّا بَنـو عامـرٍ بِالنّـسارِ   غَـدَاةَ لَقُـونا فكـانـوا نَعـامـا
نَعاماً بِخَطْمَةَ صُـعْرَ الخُدو   دِ، لا تُطْعَـمُ الـماءُ إلّا صـياما

تحضر الذات الشاعرة في صور القوة الجسدية التي تعتمد حركة الآخر وفعله/هم/ لقيناهم، نعليهم، نقتصُّ آثارهم..../ في إطار سعيها لشقِّ طريقها في عالم الوجود. تقابل قوة الذات/ نحن/ قوة الآخر/ هم/ في صراع يستبطن عالماً ذاتياً متّسماً بروح التحدي والقدرة. ولعل جنوح الشاعر إلى فعل الأمر في بداية النص الشعري يقود إلى إظهار عجز الآخر وضعفه /فَسَائِلْ بِقَومِي غَداةَ الوَغَى/ في دلالته إثبات القدرة الذاتية وتمكينها، ففعل الأمر مثير الانتباه، لافت النظر إلى جلال الذات وجميل فعالها،/غَداةَ الوَغَى/ في زمن تُجلَى فيه قوة الذات وتحديها، وفي إلحاحها على سؤال الآخر /كَعْب والرِّبابَ وهَوَازِنَ/

---

[١] **ديوانه** ١٨٨- ١٩١سائل بقومي: اسأل عنهم يوم الوغى، الخدام: جمع خَدمة وهي الخلخال، جلون الخدام: كشفن عن الخدام عند التشمير، كعب: حي من بني عامر، الرباب: عدة قبائل، وهي تيم وعدي وهكل ومزينة وضبة، هوازن قبيلة من قبائل قيس عيلان، نعليهم بواتر: نضربهم على رؤوسهم بالسيوف، يفرين: يقطعن، البيض: جمع بيضة وهي الخوذة، الهام: الرؤوس، نقتص آثارهم: نتتبعهم ونطاردهم، تستخف: تطرد وتسوق، الجهام: السحاب الذي لاماء فيه، ذو ميعة: فرس في أول جريه ونشاطه، يقطع....الحزاما: جنبيه منتفخان عظيمان، فإذا وثب قطع حزامه لانتفاخ جنبيه، الأبهر: عرق مستبطن الصلب، يوم النسار ويوم الجفار :من أيام العرب، الغرام: أشد حالات العذاب والبلاء، روبى: جمع رائب وهو الرجل الذي فترت نفسه واختلط رأيه وأمره، كانوا نعاما: انهزموا وفروا مسرعين كالنعام الشارد، خطمة: اسم موضع، صعر الخدود: مرتفعة الرأس مائلة الأعناق، صياماً: قياماً، واحدها صائم: زهو الفرس القائم على قوائمه الأربعة من غير علف.

عن مدى شجاعتها، و إظهارها الرؤية اليقينية المبنية على المشاهدة /لقِينَاهُمُ كَيْفَ نُعْلِيهِـمُ بَواتِرِ يَفْرِيْنَ بَيْضـاً وَهَامَا،نقْتَصُّ آثارَهُـمْ، يقطّع.../ ليس إلا تأكيد قوتها بحثاً عن أسباب الشعور بالذات.

تؤكِّد الأفعال المضارعة سعي الذات الشاعرة إلى الاستمرارية في تحدي الآخر، وديمومة الانتقام منه بكسر السكون وإحقاق الفعل الذي به تعود الروح إلى الجسد. فالذات الشاعرة لا يتحقق وجودها-هنا- إلا بتغييب الآخر،/تميم وبنو عامر..../، وإفنائه.

وتتجلى موضوعة الصراع من خلال صور الذات التي تصنع عالمها الذاتي بإزاء عالم الآخرين. فالذات الشاعرة مفتونة بنفسها، لا تكاد تلتفت عنها، ويتكشف هذا من خلال هيمنة ضمير المتكلم على المقطع الشعري الذي يجسد القدرة على تحقيق التعالي على الآخر و الانتماء إلى الذات؛ إذ يضمر خطاب الذات الشاعرة للآخر وجوداً محققاً لها؛ مكانه ساحات الوغى، وزمانه بُعيد الوغى،/ويوم النسار ويوم الجفار، لقِينـاهُمُ نُعْلِيـهِـمُ،نقْتَصُّ آثـارَهُـمْ، على كُلِّ ذِي مَيـعَةٍ سابِـحٍ/. إنه إعلاء مفرط لصورة الذات البعيدة عن الآخر بعداً إرادياً؛ لأنه "كلما زادت الأنا عشقاً لذاتها قلت أمامها فرص التواصل مع الآخرين، وعلى هذا فإنه كلما زاد المجتمع رفضاً للأنا تشبثت الأنا بذاتها، وازدادت تمركزاً حول نفسها، وفي هذا يتفاقم التضاد بين الفرد والمجتمع، وبذلك نواجه رفضاً مزدوجاً، رفض المجتمع لإنسانية الفرد أي استلابه وتغريبه، ورفض الفرد للمجتمع بالمقابل"[١].

تتكئ الذات الشاعرة على أسماء المكان والعلم لإثبات مصداقيتها، وإيهامنا بواقعية قوتها مع إظهارها عجز الآخر وتقهقر قواه أمام قوتها.

يمثل عالم القوة مدخلاً مهماً لإثبات تميز الذات الشاعرة، ووسيلة لإظهار جمال فعلها مقابل ضعف الآخر في صور تؤدي دوراً واضحاً في إبراز براعة الذات في فنون التعذيب والتقتيل الواقع على الآخر.

إنّ البعد الجمالي الذي تمنحه صورة الذات يفتح المجال أمامنا للتحليق في مدلول هذه المعاني، ففي تضمين الصور هذه الإشارات اختزال لصورة الذات الشاعرة الباحثة عن وجودها في وجوده؛ فهي لا تستطيع أن تستشعر قوتها ووجودها إلا من خلال فعلها المقترن بفعل الآخر، ومن خلال استحالة انسلاخ الذات عن الآخر،/كانوا غراما، نياما، نعاما/ الذي من خلاله تُفرّغ الذات انفعالاتها المكبوتة، وتحاول أن تثبت نفسها وتسترد قيمتها وحريتها المسلوبة. يتراءى لنا من هذا السياق الشعري ذات الشاعر المستعلية مقابل الآخر، في لجوء منها إلى استعراض إمكاناتها الجسدية والنفسية، وإن تتبع الدلالة

---

[١] يوسف اليوسف، **مقالات في الشعر الجاهلي**،٣١.

النفسية لإثبات انتصار الذات الشاعرة يؤكِّد مقدار التفوق الذي بلغته هذه الذات، وبمبالغة تجلت في انتقال الشاعر من التعميم إلى التخصيص؛ من استعراض جميل الفعال، والتأكد منها سواء في المستقبل أو الحاضر إلى تسمية الأيام والوقائع /يوم النسار ويوم الجفار، تميم وعامر، كانوا نعاما وكانوا غراما/، وهو ما يدلُّ على الاتحاد والتداخل بين الذات الشاعرة الحاضرة بقوة والآخر الغائب الحاضر- في آن معاً-بقوة أيضاً، ما يعمق حالة الذات الشاعرة.

لقد انطلقت الذات الشاعرة في رؤيتها المزدوجة لوجودها الذاتي من رفضها الآخر بوصفه عقبة في طريقها لبلوغ ذلك المجد والرِّفعة.

ولعل من أبرز ملامح التعبير عن الذات المتفردة في شعر بشر تصويره تميُّزه وفرديته، وأناه المنفصلة عن مقومات وجودها الاجتماعي من خلال الاعتداد بالنفس،ومنح الذات معاني القوة والمنعة، ما يوحي بالضعف الذي تضمره الذات الشاعرة؛ إذ إن فخر الذات على الآخر ليس إلا تعويضاً عما تفتقده الذات من قوة.

تكشف هذه الأبيات جدلية العلاقة بين الذات الشاعرة والآخر؛ إذ لا يمكن أن تظهر صورة الذات الشاعرة إلا من خلال الآخر، "فالترابط المباشر الذي يوجد الذات والوجود الخارجي، إنما يتحقق بالفعل الذي يخلق على الذات معناها، ويكشف عن قيمتها ويؤكد وجودها،فالفعل مظهر الوحدة والفكر والإرادة"[١]. تندفع الذات الشاعرة بكل ما تستطيع لتثبت فاعليتها ووجودها، والحل الوحيد عند الشاعر الجاهلي هو "أن يتحدى بقوته المفردة صروف الدهر، وأن يبذل كل جهده في استنزاف كل قطرة من الحياة قبل أن تنتهي انتهاءها الأبدي"[٢].

يبدو بشر بن أبي خازم وكأنه يرغب في رسم صورة ذات شاعرة منتصرة للحياة، ساعية إلى الوجود، متفوقة على عناصر الفناء.

٢-الذات المتخطية:

التخطي سبيل الذات الشاعرة لولوجها عالم البقاء، وجسر عبور إلى المنشود، متحدية الصحراء. والصحراء مساحة التخطي وميدان تداخل الزمان والمكان. استشعر الشاعر في فيافيها الفناء، وفي اتساعها الابتلاع. كانت الناقة ركناً أساساً من أركان التجاوز، واختراق المتاهات، و النفوذ إلى الأعماق تحدياً آكام الطريق،وحَزْنه، حتى بدت النّاقة ذاتاً شاعرة تجوب عالماً جليلاً، عالم فناء معيش، عالم تفتقد الذات

---

[١] زكريا إبراهيم، **مشكلة الحرية**،،١٤٨.

[٢] محمد النويهي، **الشعر الجاهلي منهج في دراسته وتقويمه**، ١/٤٢٦.

الشاعرة فيه الأمان، هذا ما يظهره بشر بن أبي خازم في لوحته التي يتخطى فيها الفناء سعياً إلى عوالم الوجود[١]:

وخَرْقٍ تَعْزِفُ الجِنَّانُ، فيهِ ... فَيافِيهِ يَطيرِ بِهــا السّــهامُ

ذَعَرْتُ ظِباءَهُ، متـغَوِّراتٍ ... إذا ادَّرَعَتْ، لوامِعَها، الإِكامُ

بِذِعْلِبَةٍ، بَرَاها النَّصُّ، حــتَّى ... بَلَغْتُ نُضَارَها،وفَــنَى السَّنامُ

كَأَخنَسَ، ناشِطٍ، باتَتْ عليهِ ... بِحَرْبَةَ لَيْــلَــةٌ،فــيها جَــهامُ

فَباتَ يقولُ :أَصبحْ،ليلُ!حتَّى ... تَجلَّى،عن صَريمَــتِهِ، الظَـّلامُ

وأَصبَحَ ناصِلاً، منها، ضُحيَّاً ... نُصُولَ العقدِ، أَسْلَمهُ النِّظامُ

يتعمق الإقفار الزماني والمكاني الذي تتسم به المتاهة في قوله: /خرق تعزف الجنان فيه، فيافيه يطير بها السهام/؛ فهي ذاتٌ قاسية رامزة لدهر مضِلّ، ذات منغمسة في بؤر ضياع، ساكنة سكون الموت المواجه ضجيج الحياة التي أُمِّلت في صلابة الناقة الشبيهة ثوراً، المشكِّلة ذاتاً عابرة إلى عالم القوة.

تتكثف الدلالة،/تعزف، يخرُّ،.../ على معاناة الذات الشاعرة في صورة الثور الباحث عن وجوده مدفوعاً إليه بالضرورة،من ألم الواقع المعيش، فالذات تطمح إلى تجاوز الواقع هروباً من غياهب الليل. يصعّد فعل الأمر /أصبحْ/ مع المأمور /ليل/ المعاناة التي بلغت ذراها بفعل ظلام ليل في صحراء يقتات جفافُها الذاتَ الشاعرة، وتطيح بها ريحُها، وتصم آذانها أصوات وحوشها، واقتناص كلاب الصيد جسدها في غفلة من الزمن.

لقد وعت الذات نفسها في وعيها الآخر، فسعت إلى التجاوز،وإلى الردّ على ثبات الصّحراء وعنادها باجتياحا، والسيّر فيها بحرية.

يغدو الفعل أساساً في مواجهة عبثية الحياة، ويبرز سعي الثور فعلاً للخروج من السلب إلى الإيجاب. فكشفَ المدلولُ رغبةَ الذات في زعزعة الضعف لبناء الوجود.

---

[١] **ديوانه**، ٢٠٣-٢٠٥،الخرق: الفلاة الواسعة تنخرق فيها الرياح، تعزف:تصوّت، الجنان: الجن، السِّهام: شيء أبيض يسقط من السماء، أي تهب بها رياح شديدة التأثير حارة. اللوامع: ما يلمع من السراب، الإكام: الجبال الصغار، أي رب مفازة بهذه الصفة قطعتها، بركوبها، وأفزعت وحوشها، لبعد عهدها بالإنس. متغورات: نصف النهار، ذعلبة: ناقة سريعة، النص: شدة السير، النضار: الخالص، الأخنس: الثور، الناشط: الذي خرج من بلد إلى بلد آخر، حربة: موضع، الجهام: سحاب قد هراق ماؤه، صريمته: رملته التي كان فيها، تجلى عن صريمته: تكشف الظلام، ناصلاً : خارجاً من ليلته،كما ينصل العقد،أي يقطع خيطه، النظام:الخيط الذي ينتظم الجوهر.

كانت الناقة/الثور الوحشي ذاتاً أخرى، تعادل الذات الشاعرة في فنيّتها، وفي صراعها نسق الفناء، وفي انتصارها على قوى الشر المتمثلة بكلاب الصحراء وغيرها؛ لذا فلا عجب أن يجعل الشعراءُ الثورَ منتصراً دائماً في معاركه، ما خلا بعض شعراء قبيلة هذيل الذين أنهوا حياة الثور، في معركة صراع الحياة والموت، في قصائد الرثاء. وتسعى الذات الشاعرة– إذن– إلى النفوذ في أعماق المتاهة، تحدوها الرغبة في إثبات الذات القوية.

اتخذ الشاعر من عبور نسق الفناء –الصحراء –على الناقة رمزاً لانتصار الذات على ما يواجهها من قهر واستلاب.

كان تجاوز الذات الشاعرة حواجز الزمان والمكان، وتخطيها آكام الدرب ولوجاً عالم الوجود واضحاً بعد رحيل المرأة– سلمى– رمز السلام، في قوله[1]:

وما تذَكُّرُ من سلمى، وقد شَحَطَتْ ... في رَسمِ دارٍ ونـؤْيٍ غيـرِ معتَرَفِ
كأنَّ سُلمى غَداةَ البينِ إذ رحلتْ ... لم تَـشْـتُ جاذلـةً فيها ولم تَصـفِ
فَسلِّ همَّكَ عن سلمـى بِناجِـيةٍ ... خَطَّـارةٍ تَغتلي في السَّبْسَبِ القَذَفِ
وجناء مُـجْفَرَّةِ الجَنـْبينِ عاسِفةٍ ... بِكُلِّ خَـرْقٍ مخـوفٍ غَيـرِ مُعْتَسَـفِ
هذا وإن كُنتُ قَد عَرَّيـْتُ راحِلتي ... من الصِّبا، وعَـدَلْتُ اللَّهوَ لِلخَـلفِ
فَـقـد أَراني بِبـانقيـاءَ متَّـكـئاً ... يسعـى وليـدانِ بِالحـيتـانِ والرغُف
وقهوةٍ تُنْشِقُ المُستامَ نَكـهَتُها ... صَهْبَاءَ صَافيةٍ مـن خَمـرٍ ذي نَطـفِ

تتأسس هذه الأبيات على جدلية صراعٍ يقودها طرفان؛ الأول: الفناء الذي تمثّله الأطلال الشاهدة على ماضٍ اكتنفه الجمال والأمان والسلام، وحاضر اعتراه الاستلاب، والثاني: القوة الذي تقوده ناقة قوية،تشكل جسر عبور لواقع الاندثار. تشكل الناقة قناعاً للذات الشاعرة التي تواري خلفها الضعف، متخطيةً فجوة التَّوتر–الصّحراء، رمز الشَّر، مشكلةً سبيلاً تعبر عليه إلى عالم القوة. فهي /ناجِـيةٍ،

[1] **ديوانه** ١٥٧–١٥٩، شحطت: بعدت، النؤي: حفرة حول الخيمة يدفع عنها مياه السيل ويبعده، غير معترف: غير معروف، لم تشت: لم تمض فصل الشتاء، جاذلة: فرحة مسرورة، لم تصف: تمضي فصل الصيف، الناجية: الناقة السريعة، الخطارة: تخطر بذنبها يمينا وشمالا من شدة النشاط، السبسب: الأرض القفر البعيدة، القذف: البعيد. وجناء: تامة الخلق، مجفرة: عظيمة، العاسفة : التي تمر على غير هداية، فتركب رأسها في السير، الخرق: الفلاة الواسعة، غير معتسف: غير مقطوع، بانقياء: اسم مكان طيب الخمر، الحيتان: الأسماك، الوليدان: غلامان، القهوة: الخمر، المستام: السائل عن الثمن، ذطف، قرط في الأذن .

خَطَّـارةٍ.../، تتصف بصفات القوة والصلابة، والسرعة، وصفات تؤهلها لتخطي الغربة النفسية والمكانية؛ فتبدو معالم الإحساس بالذات واضحةً في صور التحدّي، وتذليل العقبات، فقوله، مثلاً: /فَسلِّ همَّكَ عن سلمـى بِناجِـيةٍ/، يؤكد تخطيها صعاب مسلكها، وصولاً إلى تسلية الهمّ؛ لتغدو الذات الشاعرة حرّة من كل همٍّ وسقم .

ونظرة أكثر عمقاً تمكننا من الكشف عن مكنونات الذات الشاعرة وهواجسها في هذا المشهد، /عاسِفةٍ بِكُلِّ خَـرْق/ إذ تجسد القدرة والتفوق اللذين يردمان هوّة واسعة بين نسقي الاستلاب والحياة المرتجاة؛ إذ تستوعب عبارة /عاسفةٍ/ الهمَّ والقسوةَ اللذين يجهد الشاعر في سبيل الخلاص منهما، فهو إذ يُمضي الهمَّ الكامن الذي سبَّبه إحساسه بنقص الواقع وافتقاره إلى أساس الوجود.

تكتنز اللوحة ملامح القوة والصلابة أملاً في الثبات، وهنا تتجلى أهمية الناقة؛ فهي مسلاة الذات الشاعرة، منفِّرَةً لهمومها في تشكيل يتجه بصورة واضحة صوب ملامح الضخامة والصلابة، وهنا يتعزز مفهوم التجاوز المبدع للضعف والاستسلام.

ويُقَدَّم العنصر الخمري على أنه ملاذ الذات الشاعرة من بؤر الاستلاب، من خلال اكتناز فكرة ابتداء الحياة بفعل اقتنائها /أراني../، إذ تختصر ياء المتكلم الذات الشاعرة التائقة إلى تلمس أوجه الحياة، والاتّكاء على سبلها، عبر الخمر؛ فهي ملجأ الذات الشاعرة، تعمل على تغييبها عن مرارة الواقع تغييباً مؤقتاً، فهي/قهوةٍ، صهباءَ صافيةٍ/ تعكس في صفائها توق الذات الشاعرة إلى عالم الصفاء هروباً من سواد معيش.

٣- الذات المثال:

ارتبط فعل الذات الشاعرة بمفهوم القيمة؛ بحثاً عن الخلود في ذاكرة الجماعة، فـ"عندما يصنع الشاعر هذه القيمة فإنه يحاول جاهداً أن يجعلها ذات وظيفة إحلالية استبدالية لثبات النسق الاجتماعي وجموده، فالفعل يضحي حياة للذكر من جهة وتخليداً للإنسان بعد موته من جهة ثانية؛ لذا فإن فعل الكرم يغدو عنصراً فاعلاً في مواجهة الفناء وقهر الزمن"[١].

[١] يوسف عليمات، **جماليات التحليل الثقافي**، ص٥٨.

تقف الذات الشاعرة، في سعيها إلى المثالية، بإزاء الآخر موقف المتعالي من جهة، وموقف المنتمي إليه من جهة أخرى، ملتمسة في الوقت ذاته أهمية وجودها الفردي في عالم استلبت فيه ذاتها. ففي قصيدة يمدح فيها بشر بن أبي خازم عمرو بن أم إياس "من ملوك كندة ". يقول[١]:

فَإِلَى ابْنِ أُمِّ إِياسَ عَمْرٍو أَرْقَلَتْ   رَتْكَ النَّعَامَةِ فِي الجَدِيبِ السَّبْسَبِ
بَحْرٍ يَفِيضُ لِمَنْ أَنَاخَ بِبَابِهِ   مِنْ سَائِلٍ،وَثِمَالِ كُلِّ مُعَصَّبِ
وَلَأَنْتَ أَحْيَا مِنْ فَتَاةٍ غَالَهَا   حَذَرٌ، وَأَشْجَعُ مِنْ هَمُوسٍ أَغْلَبِ
الحَافِظُ الحَيَّ الجَمِيعَ إذا شَتَوْا   وَالوَاهِبُ القَيْنَاتِ شِبْهَ الرَّبْرَبِ
وَالمَانِحُ المِئَةَ الهِجَانَ بِأَسْرِهَا   تُزْجَى مَطَافِلُهَا كَجَنَّةِ يَثْرِبِ
ولَرُبَّ زَحْفٍ قَدْ سَمَوْتَ بِجَمْعِهِ   فَلَبِسْتَهُ رَهْواً بِأَرْعَنَ مُطْنِبِ
بِالقَوْمِ مُجْتَابِي الحَدِيدَ كَأَنَّهُم   أُسُدٌ على لُحقِ الأَيَاطِلِ شُزَّبِ

يحضر مفهوم البقاء بقوة مناهضاً مفهوم الفناء، فحركة الذات الشاعرة الساعية إلى إثبات وجودها تتساوق وحركية الآخر الذي يشكل امتداداً للذات الشاعرة، أو بديلاً كنائياً عنها، فالآخر /ابن أم إياس/ ذات تبطل في حركتها مفعول السكون والاستكانة سعياً إلى الإحساس بالذات.

تسيطر على النص أجواء الحركة والفعل للآخر محققاً- عبر فنية النص- تنقلات خاطفة تتيح له الحضور في أي ظرف يكون فيه، فهو/بَحْرٌ/ أَشْجَعُ مِنْ هَمُوسٍ/ و/الحَافِظُ، وَالوَاهِبُ، وَالمانِحُ/.قد تلتقي صفات العطاء، مع الشجاعة في الكشف عن فكرة السمو وبلوغ أعلى درجات المثالية التي تطمح إليها الذات الشاعرة وتجسدها في الآخر، الكريم العاطي الواهب...؛ في صور حافلة بالفروسية وصولاً إلى التفرد والمثالية حيث تتصاعد حدّة التوتر الجمالي، وتتكثف الدلالة في مشاهد قوة الجسد والنفس.

---

[١] **ديوانه**،٣٨-٣٩، أرقلت: أسرعت في سيرها، الرتك: سير سريع مع تقارب الخطا، الجديب: القفر، السبسب: الأرض القفر البعيدة، بحر: جواد كالبحر، الثمال: الملجأ في الشدة والمطعم في الحاجة، المعصّب: الفقير يشتد عليه الجوع فيعصب بطنه، غالها الحذر: أتاها الضيق من حيث لم تدر، الهموس: من أسماء الأسد يهمس في الظلمة، أي يمشي مشياً خفياً فلا يسمع صوت وطئه، الأغلب: الأسد القصير الرقبة، الجميع: المجتمع، شتوا :حل بهم الشتاء، الربرب: القطيع من الظباء أو الحمر الوحشية، الهجان من الإبل: البيض الكرام العناق، تزجى: تساق، المطافل: الناقة ذات أطفال، جنة يثرب: بساتين النخيل، الزحف: جماعة مقاتلين، الرهو: الساكن والسريع، الأرعن : الجيش العظيم المضطرب، المطنب: الذي لايرى آخره و لايعرف تعداده، مجتابو الحديد: لابسوه، الأياطل: الخواصر، اللحق :جمع لاحق وفرس لاحق الأيطل، الشزب: جمع شازب أي ضامر.

لقد ولّد شعور الذات الشاعرة بمأساة المصير الإنساني رغبة في الرد على هذا المصير بمبدأ الفروسية بمختلف ضروبها، لذا كان على الذات أن تغتنم هذه الفرصة بالقوة النفسية والمادية.

تعتمد لغة الأبيات فكرة الذات الشاعرة الحاضرة في صورة الآخر، فالذات تبحث عن وجودها ردّاً على اليباب الذي مارسه الزمن عليها؛ فإصرارها على العطاء من جهة وتصوير شجاعتها من جهة أخرى محاولة جادّة لإثبات وجودها في مثاليتها.

يسعى الشاعر إلى أن يوحد بين ذاته والآخر في جعله الآخر امتداداً لذاته التي تعاظمت، حتى غدت رمزاً للفتوة والفروسية والبحث عن الحرية.

النتيجة:

بيّن البحث أهمية الآخر للذات ومكانته. فقد تجلّى الآخر في الذات، وحمل كلاهما وجهين متناقضين؛ الاستلاب و الحياة. لقد انضوت الذات الشاعرة تحت راية الآخر الذي أزّمها رحيله، وحمّلها دلالات نفسيّة، عكست الماضي والحاضر بما يحملان من معاني الهدم. وكان سبيل الذات الشاعرة لمواجهة هذا الاستلاب استحضار الذكريات علّها تعيد إنتاج الزمن و توازن الحاضر.

إن تجربة العجز التي خاضتها الذات الشاعرة تتفهم قضايا الحياة من منطق القوة والقدرة والحركة، وتستدعي التنبه إلى أن فقدان الشباب لا يقل أهمية عن الموت؛ فحياة الذات الشاعرة التي تقوم على الفعل تواجه مشاق الحياة من خلاله، وبهذا يغدو الشباب ضمانة الحياة.

أظهر البحث أن ما باطنته الذات الشاعرة عكس ما أظهرت، فكان سعيها إلى خلق إمكانات إبداعية تتحدى من خلالها عملية القهر المكاني لها، مصورة الإصرار على الثبات أمام عوامل الاستلاب؛ فغدا طموحها التغلب على استلاب المكان، وإقامة علاقة تصالحية معه.

قائمة المصادر والمراجع:

القرآن الكريم

١. إبراهيم، زكريا. **مشكلة الحرية**، الطبعة الثالثة، دار مصر للطباعة، ١٩٧٢م.

٢. ابن منظور، جمال الدين، **لسان العرب**، تنسيق وتعليق: علي شيري، الطبعة الثانية، دار إحياء التراث العربي، مؤسسة التاريخ العربي، بيروت، لبنان: ١٩٩٢م.

٣. ابن سيده، أبو الحسن علي بن إسماعيل الأندلسي، **المخصّص**، تحقيق : خليل إبرهم جفّال، الطعة الأولى، دار الحوار للتراث العربي، بيروت، ١٩٩٦.

٤. الأسدي، بشر بن أبي خازم، **ديوانه**، الطبعة الثانية، تحقيق: د.عزة حسن، منشورات وزارة الثقافة، ١٩٧٢.

٥. الجرجاني، علي بن محمد علي، **التعريفات**، تحقيق وتقديم : إبراهيم الأبياري، الطبعة الأولى، دارالكتاب العربي، ١٩٨٥.

٦. حسن الزيات، عبد القادر، علي النجار، مصطفى- أحمد، حامد، محمد، إبراهيم، **المعجم الوسيط**: مجمع اللغة العربية بالقاهرة، الطبعة الثالثة، طباعة دار المعارف بمصر، ١٩٧٣م.

٧. الحميري، عبد الواسع، **الذات الشاعرة**، الطبعة الأولى، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت،١٩٩٩.

٨. رزق، أسعد، **موسوعة علم النفس**، الطبعة الأولى، إعداد ومراجعة :عبد الله عبد الدايم، المؤسسة العربية للدراسات والنشر والتوزيع، ١٩٨٧.

٩. السليماني، أحمد ياسين، **التجليات الفنية لعلاقة الأنا بالآخر في الشعر العربي المعاصر**، الطبعة الأولى، دار الزمان، دمشق، سورية، ٢٠٠٩.

١٠. شكشك، أنس، **أسرار الشخصية وبناء الذات**، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ٢٠٠٩.

١١. صليبا، جميل، **المعجم الفلسفي**، مجمع اللغة العربيّة، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميريّة، القاهرة، مصر، ١٩٨٣.

١٢. عبد النور، جبور، **المعجم الأدبي**، الطبعة الثانية، بيروت: دار العلم للملايين، ١٩٨٤.

١٣. عليمات، يوسف، **جماليات التحليل الثقافي، الشعر الجاهلي نموذجاً**، الطبعة الأولى، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ٢٠٠٤.

١٤. فرويد، سيجمند، **الأنا والهو**، تحقيق: محمد عثمان نجاتي، الطبعة الرابعة، بيروت، القاهرة: دار الشروق ١٩٨٢م.

١٥. فيدوح، عبد القادر، **الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي**، دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب، ١٩٩٢.

١٦. النويهي، محمد، **الشعر الجاهلي " منهج في دراسته وتقويمه "**، الدار القومية للطباعة والنشر بالقاهرة.

١٧. اليوسف، يوسف، **مقالات في الشعر الجاهلي**، الطبعة الثانية، الجزائر: دار الحقائق، ١٩٨٠.

المقالات:

١٨. عازار، عبد الله، **الآخر حسب سارتر وظاهرية ميرلوبونتي**، مجلة الفكر العربي المعاصر، العدد (٨٦-٨٧)، ١٩٩١.

مجلة دراسات في اللّغة العربية وآدابها، نصف سنويّة دوليّة محكّمة،
السنة التاسعة، العدد الثامن والعشرون، خريف وشتاء ۱۳۹۷هـ. ش/۲۰۱۹م
صص ٦٥- ٨٤
DOI:10.22075/lasem.2019.15806.1129

التحليل التقابلي لبعض المفردات المشتركة بين اللغتين الفارسيّة والعربيّة

عيسى متّقي زاده*وطاهرة خان آبادي** وعدنان زماني***

الملخّص

تعتبر قدرة تمييز أوجه الشبه والاختلاف بين المفردات في اللغتين العربيّة والفارسيّة من حيث البناء والمعنى واستخدام هذه المفردات، بغية التنبؤ بمشاكل متعلمي اللغة العربيّة من الناطقين بالفارسيّة في تعلّم هذه المفردات، عاملاً مهماً في تعلّم اللغة، ويترتب على ذلك تحسّن عمليّة التعلّم وتطوّرها. تهدف هذه الدراسة إلى معرفة أهم هذه المفردات التي يكثر احتمال وقوع الطلاب في التداخل اللغوي عند استعمالها. تكوّنت عيّنة الدراسة من ١٧ مفردة، وجاء هذا الاختيار اعتماداً على وجهة نظر ٧ أساتذة في الجامعات الحكوميّة. دلّت نتائج الدراسة على أن الكلمات العربيّة الداخلة إلى الفارسيّة والتي تستخدم حالياً في كلتا اللغتين لم يعد معناها واحداً في اللغتين العربيّة والفارسيّة وهذا ما يخلق الأخطاء للمتعلمين، ومما توصلت إليه الدراسة هو أنّ التغييرات التي طرأت على المفردات المستخدمة في الفارسيّة من نوع التغيير في "التخصص المعنائي". فالكلمة المشتركة في الفارسية لها معنى محدود مقارنة مع نفس المفردة في العربية أو الاستخدام القديم للمفردة في الفارسية؛ بحيث ذكرت المعاجم الفارسية معظم المعاني الموجودة في العربية حالياً، لكنّ الاستخدام الحديث للمفردة في الفارسية أصبح محدوداً على بعض المعاني والدلالات، كما أيدّت نتائج الدراسة الفرضية الوسطى للتحليل التقابلي والتي تقول إنّ الفروق الدقيقة في المستويات اللغوية المتشابهة تؤدي إلى وقوع المتعلمين في الأخطاء.

كلمات مفتاحيّة: التحليل التقابلي، التداخل اللغوي، اللغة العربيّة، اللغة الفارسيّة، المفردات المشتركة.

---

*- أستاذمشارك في فرع اللغةالعربيّة وآدابهابجامعةتربيتمدرس،طهران،إيران.(الكاتبالمسئول) motaghizadeh@modares.ac.ir
** - طالبة الماجستير في فرع تعليم اللغة العربيّة بجامعة تربيت مدرس، طهران، إيران.
*** - طالب الدكتورا في فرع اللغة العربيّة وآدابها بجامعة تربيت مدرس، طهران، إيران.

تاريخ الوصول: ١٣٩٧/٠٦/١٣هـ.ش= ٢٠١٨/٠٩/٠٤م تاريخ القبول: ١٣٩٧/١٢/٠٤ هـ.ش= ٢٠١٩/٠٢/٢٣م

المقدّمة

إنّ اللغة الفارسية قريبة من اللغة العربية من حيث المفردات. وهذا القرب يُعدّ فرصة كبيرة لمتعلمي اللغة العربية من الناطقين بالفارسية من ناحية، كما يعدّ بمثابة خطر عليهم من ناحية أخرى. إنّها تعتبر فرصة كبيرة للناطقين بالفارسية ؛ لأنّهم لايضطرون إلى القيام باستقصاء معنى كل مفردة في المعجم بسبب مخزونهم اللغوي من هذه المفردات ومن ناحية أخرى قد يواجهون التداخل اللغوي بسبب الاختلافات الدقيقة بين هذه المفردات. وعلى هذا، تحاول الدراسة البحث عن المشاكل اللغوية لتعليم اللغة العربيّة، والمفردات المشتركة للناطقين بغير العربيّة من الإيرانيين.

من أهم فوائد التحليل التقابلي للمفردات المشتركة في تعليم اللغة العربية للإيرانيين هي الحيلولة دون التداخل اللغوي السلبي من خلال معرفة أو توقع الأخطاء. وعلى هذا، اعتمدت هذه الدراسة على المنهج الوصفي التقابلي وعلى أساس الصيغة الوسطى للتحليل التقابلي. قام الباحثون في هذا الإطار بدراسة استقصائيّة لخمسين مفردة تم انتقاء ١٧منها كعدد نهائي للمفردات النموذجيّة المدروسة في البحث، وقد كانت هذه المفردات هي الأكثر من بين سائر المفردات احتمالاً لوقوع الطلّاب في التداخل اللغوي عند استعمالها. وكانت طريقة اختيار المفردات هذه بالشكل التالي: تمّ أخذ العيّنة من قائمة المفردات المشتركة بين اللغتين العربيّة والفارسيّة التي كان قد جمعها الأستاذ صادقي مجد بجامعة الإمام الصادق بعدما شاهد طلّابه يستخدمون هذه المفردات بشكلٍ خاطئ. تحتوي هذه القائمة على ٣٠٠ مفردة تقريباً من الأخطاء الشائعة عند متعلمي اللغة العربيّة. رقّم الباحثون المفردات بشكل عشوائي من الرقم ١ حتى ٣٠٠ وبعدها اختاروا ١٠٠ مفردة منها استناداً إلى الطريقة العشوائيّة المنتظمة في أخذ العيّنات. ثمّ عرضوا قائمة المفردات على ٧ أساتذة أخصائين في المهارات اللغويّة العربيّة من الجامعات الحكوميّة وهي عبارة عن: جامعة اراک، جامعة العلّامة طباطبائي، جامعة الزهراء، وطلبوا منهم اختيار ٥٠ مفردة من أكثر المفردات التي يخطئ الطلّاب في استخدامها بالمقارنة مع غيرها من المفردات في القائمة. اختار الباحثون ١٧ مفردة من المفردات التي اختارها الأساتذة. ثمّ قاموا بتحليل هذه المفردات اعتماداً على عشرة معاجم عربيّة وفارسيّة. ولتجنب التكرار في الإحالات، اكتفوا بذكر معنى الكلمة على أساس هذه المعاجم وذكروا أسماءها في قائمة المصادر. ولمزيد من الاطلاع بإمكان القارئ الكريم مراجعة هذه المعاجم على أساس جذور الكلمات.

حاولت الدراسة الإجابة عن السؤالين التاليين:

١-ما هي أبرز التغييرات التي طرأت على المفردات المشتركة بين اللغتين الفارسيّة والعربيّة فيما يتعلق بالبناء والمعنى وطرق الاستعمال؟

٢- كيف يمكن الاستفادة من التحليل التقابلي للمفردات المشتركة بين اللغتين الفارسيّة والعربيّة في تنميّة عمليّة تعلّم اللغة العربيّة؟

قام العديد من الدارسين بالبحث في المفردات المشتركة بين اللغتين العربيّة والفارسيّة؛ ولم يدرس أيٌّ منهم هذه المفردات من ناحية علم اللغة على حسب علمنا. وفي ما يلي سنذكر أهم الدراسات التي أجريت في هذا المجال: خرمشاهى (١٣٨٧)، قام في القسم الأول من كتابه المعنون بـ«از واژه تا فرهنگ» بدراسة تحول المعنى لـ ٢٣٥ مفردة عربية في اللغة الفارسية. أمينى ونيازى (١٣٩٤)، في دراستهما المعنونة بـ«ماهيت و پيامدهاى تحول معنايى واژگان عربى در زبان فارسى» قاما بالكشف عن أسباب تحول المفردات العربية في اللغة الفارسيّة كما بيّنا تأثير العوامل الثقافيّة والدينيّة والنفسية في تحول المفردات العربية في اللغة الفارسيّة. نظرى واسداللهپور عراقى (١٣٩٤) في دراستهما المعنونة بـ«تداخل زبانى و دگرگونى معنايى وامواژه‌هاى عربى و جنبه‌هاى تأثير آن بر ترجمه از عربى» درسا مشاكل المفردات المشتركة بين اللغتين العربية والفارسية في الترجمة وقسما هذه المفردات إلى ثلاث فئات رئيسة، كما حاولوا معرفة تأثير كل فئة من الفئات الثلاث في الترجمة. رمضانى (١٣٩٦)، في مقالتها المعنونة بـ«واژگان تحول يافته عربى در فارسى و چالش‌هاى فراروى مترجمان» قامت بتقييم هذه المفردات من وجهة نظر تأثيرها في الترجمة وقامت بتقسيم هذه المفردات في عشر فئات على أساس اختلافها في اللغة العربية من ناحية الشكل والمعنى وأظهرت نتائج الدراسة بأنّ كثرة المفردات العربية في الفارسية لا تساعد في تسهيل الترجمة باللغتين؛ بل تعدّ هذه المفردات من عوامل التعقيد والصعوبة في الترجمة من الفارسية إلى العربية.

أمّا دراستنا هذه فإنّها تتميّز عن الدراسات السابقة بتناولها موضوع التحليل التقابلي للمفردات المشتركة بين اللغتين بغية منع الوقوع في التداخل اللغوي بالتنبؤ بمشاكل الطلاب في توظيف هذه المفردات.

أ-التحليل التقابلي

إنّ التقابل بين شيئين بينهما مشتركات كثيرة يعدّ أمراً مفيداً لفهم أفضل وإدراك أشمل. يستخدم التحليل التقابلي للمقارنة بين لغتين أو أكثر لغرض فهم المطلوب منها، وهو أحد فروع علم اللغة ووسيلة لتحديد

وجوه التشابه والفروق بين اللغات.كما يعد مقارنة علميّة لميزات محدّدة بين لغتين أو أكثر والهدف منه إعداد مجموعة من المعلومات لمعدّي المواد التعليميّة[1]، حيث تعتبر المواد التعليمية أمراً هاماً في تعليم اللغة، لذا يجب مراعاة الشروط اللازمة في إعدادها. يقول لادو: إنّ التحليل التقابلي هو أهمّ شيءٍ في إعداد المواد التعليميّة؛ لأنّ نتائجه تؤدي إلى التعرّف على العقبات التي لا بدّ من تذليلها أثناء التدريس[٢]. يتجلى لنا من خلال هذا القول أنّ القيام بعقد مقارنة علمية بين اللغتين يعتبر من متطلبات إعداد مواد تعليمية؛ لأنّ المقارنة تساعدنا على معرفة اشكاليات المتعلم للغة بالإضافة إلى تعرفنا على اللغة الثانية المراد تعلمها. تجدر الإشارة إلى أنّ أكثر علماء اللغة يرون أنّ مرجع الأخطاء اللغويّة التي يرتكبها متعلّم اللغة الثانيّة في معظمها يعود إلى: عدم التعرّف جيّداً على أساسيات التراكيب اللغويّة في كلتا اللغتين، والتأثير المباشر من اللغة الأمّ، أو من اللغة الأولى[٣]. على هذا، يهدف التحليل التقابلي إلى ثلاثة غايات رئيسّة، الأولى: الكشف عن وجوه الفروق والتّشابه بين اللغتين الثّانيّة والأمّ، الثّانيّة: توضيح صعوبات عمليّة تعليم اللغة وتعلّمها والغاية منهما هي إعداد المواد التعليميّة وفقاً لما يحتاجه المتعلّم. إنّ الوظائف التّعليميّة لعلم اللغة التقابلي كما يلي: ١-التنبؤ بالجوانب التي ستخلق مشكلة، ٢-توقّع صعوبة تعلّم بعض الجوانب، ٣-توقّع الأخطاء، ٤-مقاومة أخطاء خاصة للتصحيح[٤]. وبذلك تؤدي الدراسات التقابليّة في تعلّم اللغة الأجنبيّة وتعليمها إلى الحصول على نتائج تسهّل الطريق لعمليّة تعلّم اللغة الهادفة، والتسهيل في عملية التعليم لا يتأتى إلا إذا كانت هناك معرفة دقيقة بأوجه الشبه والاختلاف بين اللغتين الأم والثانية، من ناحية أخرى فإنّ وجود المشتركات بين اللغتين يساهم في تسريع عجلة التعليم، كما أنّ الإطلاع على الفروق لاسيما الفروق الدقيقة من شأنه أن يكون مفتاحاً لتعليم اللغة وتعلّمها بشكل ممنهج.

ب-فرضيات علم اللغة التقابلي في تعلّم اللغة

هناك ثلاث نظريات في ما يتعلق بموضوع الدراسات اللغوية التقابلية والفرق بين هذه النظريات يعود إلى نوع الرؤية التي تنطلق منها كل من هذه النظريات حيال دور لغة الأم في تعلّم اللغة الثانية:

١- الصيغة الحادة: تعتبر هذه الفرضيّة اللغة الأمّ عنصراً أساسياً في تعلّم اللغة الثانية. وتعتمد على علم النفس السلوكي الذي يذهب إلى أنّ تداخل اللغة الأم مع اللغة الأجنبيّة/الثانيّة يعدّ حاجزاً أمام التعلّم

[1] Fisiak ,J. **Contrastive Analysis and the language teaching,** p195.

[٢] محمود إسماعيل صيني واسحاق محمد الأمين، **التقابل اللغوي وتحليل الأخطاء**، ص١١٣.

[٣] المصدر نفسه: ص ٩٩.

[4] James C. **Contrastive Analysis**, p: 6-145

الصحيح للغة الثانيّة/الأجنبيّة[١]. بعبارة أخرى «إنّ نظريات التعلّم البشري قد استعرضت عناصر"التداخل" في عمليّة التعلّم، وخلصت إلى أنّه لايتوقع وجود صعوبة تعليميّة؛ لأنّ الفرد يمكن أن يكتسب كل جزئيات اللغة الهدف بشكل إيجابي».[٢]

٢- الصيغة الضعيفة: كما يبيّن اسمها أنّها معدل الفرضية القويّة ويتّبعها أنصار علم اللغة السلوكي[٣] الذين يعتقدون أنّ اللغة الأم لها دور إيجابيّ في تعلم اللغة الثانيّة/الأجنبيّة؛ وإذا أخطأ المتعلّم في استعمال اللغة المدروسة فذلك لأنّه لم يحدث تعلّم اللغة بعد بشكل كامل.

٣- الصيغة الوسطى: تعتمد هذه الفرضيّة على علم اللغة المعرفيّ، وتذهب إلى أنّ أوجه التشابه بين اللغتين بغض النظر عن الفروق الدقيقة بينهما تؤدي إلى الغموض والصعوبة في عمليّة تعلّم اللغة الثانيّة/الأجنبيّة. ويعتقد أنصار هذه النظريّة بأصل التعميم التحفيزي[٤] بدلاً من أصل الانتقال من لغة أخرى[٥] وهم يرون أن هذا الأصل مؤثّر في عمليّة التعلّم[٦]. كما تظهر تسمية هذه الفرضية مكانتها بين الفرضيتين الحادة والضيعفة.

اعتمدنا في هذا البحث على النظريّة الثالثة ونعتقد بأنّ العناصر المتماثلة مع الفروق الدقيقة فيما بينها تسبب المشكلة في تعلّم المفردات المشتركة؛ كما أنّها تؤدي إلى تدخل اللغة الأم في اللغة المدروسة.

ج- مراحل تحليل المفردات

تتكوّن عملية التحليل التقابلي للمفردات في هذه الدراسة من أربع مراحل. يعتبر البعض هذه المراحل ذات أهميّة في الدراسات التقابليّة[٧]، وهذه المراحل عبارة عن:

---

[١] محمد ضياءحسينى، **مبانى زبان‌شناسى مقابله‌اى**، ص٢٥ بتصرف وتلخيص.

[٢] هـ دوجلاس براون، **أسس تعلّم اللغة وتعليمها**، ص ١٨٣.

٣ علم النفس السلوكي يقوم على أسس نظريات العديد من العلماء أمثال ليونارد بلومفيلد (L. Bloomfield)، إدوارد سابير (E. Sapir)، وشارلز هاكت (Ch. Hocket)، وشارلز فريز (Ch. Fries)، وفردريک اسکينر (F. Skinner). وحسب آراء علماء هذا الحقل من العلوم فإنّ الظواهر المشاهدة هي وحدها من يمكن دراستها علمياً.(لمزيد من الاطلاع انظر: بهروز عزبدفترى، **بررسى زبان‌آموزى كودک، وآموزش زبان خارجى از ديدگاه رفتارگرايى در تقابل با خردگرايى**، ص٢٥).

[٤] Principle of Stimulus generlization

[٥] languege swich

[٦] محمد ضياءحسينى، **مبانى زبان‌شناسى مقابله‌اى**، ص ٢٥ و٢٦ بتصرف وتلخيص.

[7] Whitman, RL, **Contrastive analysis,** p 191.

١- الاختيار: نختار١٧ مفردة مشتركة شائعة الأخطاء بين اللغتين الفارسيّة والعربيّة بمساعدة الأخصائين.

٢-الوصف: نشرح المفردات المختارة على أساس عشرة من المعاجم العربيّة والفارسيّة.

٣-التقابل: نقارن بين هذه المفردات لتحديد وجوه التشابه والاختلاف بينها في اللغتين.

٤-التنبؤ: نتنبّأ بالمشاكل التي قد يواجهها المتعلّم عند تعلّم اللغة العربيّة استناداً إلى الفرضية اللغوية الوسطى.

د- باثولوجيا المفردات المشتركة

قد يرى البعض أنّ اللغة الفارسيّة غريبة عن اللغة العربية من حيث البناء والقواعد ولكن لا ينكر أحد وجود قرب من حيث المفردات. يعدّ هذا الاشتراك اللغوي فرصة جيدة لمتعلّمي اللغة العربيّة من الناطقين بالفارسيّة من ناحية،كما يعدّ بمثابة خطر لهم من ناحية أخرى. ففي الحالة الأولى، هناك التدخل الإيجابي للغة الأم في اللغة الثانية، وفي الحالة الثانية، نلاحظ تفاعلاً سلبياً للغة الأم. ومن المتوقّع إذا تشابهت مفردتان في اللغتين من حيث الشكل والمعنى والتطبيق ففهمها سيكون أسهل، ولكن من الممكن وجود مشكلتين في تعلّم هذه المفردات؛ إحداهما ترجع إلى كون المفردتين في اللغتين غير متماثلتي، والأخرى ترجع إلى الاختلاف الموجود بين المفردتين من حيث النوع[١]. ومن الطّبيعيّ القول: إنّ المفردات التي ثبت معناها في الذاكرة؛ تسبب مشكلات عند إسنادها إلى معنىً آخر، بعبارةٍ أوضح، إنّنا نواجه مشكلة أقلّ في إسناد مدلولٍ واحدٍ إلى مفردتين مختلفتين؛ بالنسبة إلى إسناد مفردة مشتركة في اللغتين إلى مدلولين مختلفين؛ لأنّنا مضطرون على الانتباه، حتى لا نستخدم المفردة في اللغتين في معنى آخر بدلاً من معناها الرئيس؛ في الحقيقة إنّ المفردات المشتركة في اللغتين تشترك في الشكل، وتختلف في الدلالة والتطبيق ونطاق المعنى في أغلب الأحيان؛ بحيث إنّه لاتوجد نقطةُ اشتراكٍ بين هذه المفردات في اللغتين، أو إن وُجدت نقطةُ اشتراكٍ بينها فيرجع إلى الماضي، في حين لا يُستعمل هذا المعنى المشترك في عصرنا الحاضر[٢].

إنّ من أهم المشاكل الناتجة عن هذه الاشتراكات اللغوية يمكننا أن نشير إلى ظاهرة التداخل اللغوي وهي نتيجة للاعتقاد القائل بأنّ المشتركات بين المفردات في اللغتين ليس لديه أي تأثير على صعيد المعنى أو الشكل أو التوظيف والاستخدام، على ذلك واستناداً إلى شمول دائرة الاشتراكات اللغوية بين العربيّة

---

[١] محمد ضياءحسيني، **مبانى زبان‌شناسى مقابله‌اى**، ص ٤٨.

[٢] حافظ نصيرى، **روش ارزيابى و سنجش كيفى متون ترجمه شده از عربى به فارسى**، ص ٩٣.

والفارسيّة تتضاعف الأهميّة التي تحظى بها الدراسات التقابلية ودورها في تعليم العربيّة بهدف منع الوقع في التداخل اللغوي.

هـ- التداخل اللغوي

كما مر بنا فإنّ ظاهرة التداخل اللغوي عند استعمال المفردات المشتركة تعدّ من المشاكل التي يواجهها الطالب في هذا الخصوص. على هذا، فإنّ معرفة هذه الظاهرة ومعرفة الخطط المناسبة لها تُعتبر صراعاً وهدفاً في تعليم اللغة. ويعتقد كثير من علماء اللغة وعلماء النفس بأنّ الأخطاء اللغوية ليست صدفة، بل هي تعكس العلم الدقيق بشكله الناقص من اللغة المدروسة[١]. "إنّ التداخل يكون نتيجة نقل الخبرة من اللغة الأم إلى اللغة موضوع التعلّم، والنقل قد يكون أمامياً[٢] يقصد به تأثير المهارة الموجودة على المهارة الجديدة، وقد يكون العكس، أي تؤثر المهارة الجديدة على المهارة التي تعلّمها من قبل ارتجاعيّاً[٣] وكل منهما قد يكون "ايجابيّاً" أو "سلبيّاً"[٤]. يقسم الشيخ علي، التداخل اللغوي إلى ثلاثة أقسام، هي:

١-التداخل الإيجابي: يحدث عند تشابه لغة الأم للدراس مع اللغة الهدف المراد تعلّمها؛ إذ يتعلّم الدارس هذه المهارة اللغويّة بسهولةٍ ويُسرٍ.

٢-التداخل السلبي: إنّه يحدث عند اختلاف لغة الدارس عن اللغة الهدف؛ وبالتالي يصعب تعلّم هذه المهارة اللغويّة على المتعلم.

٣- التداخل المحايد (ظاهرة التحاشي): إنّ متعلّمي اللغة الثانية يتحاشون عادةً مواطن الضعف والقصور في أدائهم اللغوي عند كتابة لغة أجنبيّة أو نطقها وهذا الأمر يؤدي إلى التداخل المحايد.[٥]

ما تجدر الإشارة إليه في موضوع المشتركات اللغوية بين العربية والفارسية هو أنّ معظم الاختلافات اللغوية تظهر في شكل المشتركات اللغوية؛ وعلى ذلك فإنّه من الضروري الاهتمام بالفروق الدقيقة والخفية بين

---

[١] اكرم آيتى و فاطمه منوچهرى، **تجزيه و تحليل خطا در استفاده از زمان دستورى زبان فرانسه توسط فارسى زبانان با دانش زبان انگليسى**، ص١.

[٢] pro-active

[٣] Retro-active

[٤] مريم جلائى، **دراسه الأخطاء التعبيريه التحريريه عند طلاب اللغه العربيه وآدابها في مرحله الليسانس فى جامعتى أصفهان وكاشان**، ص ٣٨.

[٥] هداية إبراهيم الشيخ على، **تصور مقترح قائم على أشكال التداخل اللغوي بالنمو النفسي لبناء برامج تعليم اللغة العربيّة للطلاب الأروبيين**، ص٢٩.

اللغتين لكي يتمّ تجنّب التداخل السلبي من خلال التعرف إلى أشكال التحول الدلالي بين المفردات المشتركة بين اللغتين.

و- أشكال تغير الكلمات العربيّة المستعملة في اللغة الفارسيّة

تتغير لغة كل مجتمع وتتأثر بسائر اللغات إثر التواصل والاتصال. إنّ هذا التغير في كلِّ لغةٍ يحدث، في كثير من الأحيان، بشكلٍ مرحلي؛ بحيث لا يدركه أهلُ اللغة؛ قد يحدث التغيير في مختلف جوانب اللغة، ولكن التغيير في المفردات هو الأكثر ملاحظةً بالنسبة إلى سائر الجوانب[١]. ولا يخرج التغير في المفردة الدخيلة من حيث مبدأ التغير عن حالتين؛ بعض الاحيان قد يحدث تغيير المفردة في اللغة المقترِضة نفسها دون تغييرها في اللغة المقرِضَة ويمكن ملاحظة عكس القضيّة هذه، على سبيل المثال: كلمة "تفكر"، فهذه المفردة في العربية قديماً تعني التفكير، في حين أنّ شكلها المستخدم في العربية المعاصرة هو التفكير وليس التفكر ولكن مازالت الفارسية مستمرة في استخدامها بالشكل القديم[٢]. ومن هذا القبيل من المفردات يمكننا أن نشير إلى مفردات النشاط والتبديل وغيرها. أما بالنسبة إلى تغير الكلمات العربيّة المستعملة في اللغة الفارسيّة فيُقسّم عبد المنعم أشكالَ هذا التغير إلى أربع فئات رئيسة، وهي:

١- التغير في نطق الكلمات بنوعيها وهو التغير في الحركات، والتغير في الحروف.

٢- التغير في الشكل أو الإملاء.

٣- التغير في النطق والمعنى.

٤- التغير في المعنى.[٣]

ومن أشكال تغير الكلمات العربيّة في الفارسيّة من حيث المعنى والتطبيق تجدر الإشارة إلى تحول المفردة في اللغة المقترضة في أربعة أشكال، وهي: توسيع المعنى، تخصيص المعنى، تغيير المعنى، الاستعارة[٤]. من الكلمات العربية التي تحول معناها في الفارسية يمكن الإشارة إلى مفردة "دماغ"، فهذه المفردة في العربية تعني "مغز" في الفارسيّة؛ كما تستخدم مجازاً بمعنى الروح، والنفس، والتفكّر، ولكن في العصر الحديث يستنبط معنى "أنف" من الكلمة أي يستخدم معنىً غير مرتبط بمعناها الأصلي وإن توجد علاقة بين

---

[١] جوليا اس فالك، **زبان شناسى و زبان**، ص ٦٠.

[٢] ادريس أميني وشهريار نيازى، **ماهيت و پيامدهاى تحول معنايى وا‌ژگان عربى در زبان فارسى**، ص٦٣.

[٣] محمد نورالدين عبدالمنعم، **معجم الألفاظ العربيّة في اللغة الفارسيّة**، ص ٥٣-٤٧.

[٤] ويليام أگريدى وديگران، **درآمدى بر زبان‌شناسى معاصر**، ص ٣٤٥-٣٤٤.

"الأنف" والمجرى الداخلي بالدماغ ولكن جديرٌ بالذكر مسألة تحوّل مصداق الكلمة من"مغز" في الفارسيّة إلى "بيني" بمعنى "أنف" في العربيّة.

ز- تحليل المفردات المختارة ودراستها

وفي ما يلي سنتطرق إلى ذكر ١٧ مفردة مختارة للقيام بتحليلها وفق نظرية الفرضية الوسطى والتي يمكن من خلالها توقع احتمال التداخل اللغوي ومعرفة الفروق الدقيقة بين المفردات المشتركة كما نحاول في الدراسة أن نبين الفروق بين المفردات من خلال ذكر الأمثلة.

١-الاتصال: الوصلة: الاتصال، والوصلة ما اتصل بالشيء، ووصل بمعنى اتصل. إذا عدنا إلى المعاجم المعاصرة نجد أنّها لا تختلف كثيرا عمّا تضمنته المعاجم القديمة، فنقرأ الاتصال: ما يصل بين الشيئين، وتواصلا خلاف تصارما. وهكذا نلاحظ أنّ كلَّ المعاجم اتفقت على معنى الوصل والاتصال، وعرّفته بوجود علاقة بين شيئين. والاتصال أيضا هو إجراء تماسٍ صوتي أو تصويري عبر وسائل الاتصال، نقول "أجرى الطالبُ اتصالا هاتفياً بصديقه" أي كلّمَهُ من خلال الهاتف. ولا تُترجم هذه الجملة بـ«دانشجو با دوستش متصل شد». أما في المعاجم الفارسيّة فنجد أنّ الاتصال يعنى الانضمام، والالتحاق بشيءٍ ما، نقول: "جاده قديم به وسيله پل با جاده جديد اتصال پيدا كرد" وقد ذكر نفيسى ودهخدا معنى العلاقة لهذه المفردة، لكن المعنى الشائع لها هو التماس الكهربائي، أو ربط العلاقة بين الشيئن، نقول "بين سيم-هاى برق ماشين اتصال رخ داد". انطلاقاً من ذلك فإنّ مفردة الاتصال في الفارسيّة قد خصصت دلالتها. وأكثر الأخطاء التي يتوقع أن يقع فيها الطالب الإيراني هو ترجمته وحصر معنى الاتصال عند استعماله وهذا التداخل اللغوي يأتي بسبب استخدام المتعلم لها بلغته الأم والاستخدام الدارج، فإذا ما سمع مثلا جملة «الحكومة الإيرانيّة تجري اتصالاتٍ مكثفةً مع أطراف الأزمة في العراق» يتبادر إلى ذهنه من "الاتصالات" التواصل الهاتفي حصرا ولا يفهم منها الاتصال بمعناه العام والواسع في اللغة العربيّة.

٢-الاتفاق: «هذا وفق هذا ووفاقه وسيّه وعِدله واحد» .كما أنّ الموافقة تعني الاتفاق: «ومنه الموافقة: تقول وافقت فلاناً على أمر كذا أي اتفقنا عليه معا». وقيل: «التوافق هو الاتفاق والتظاهر، والوفق من الموافقة بين الشيئين كالالتحام». ونقرأ نفس المعنى في المعاجم الحديثة: وافق فلان فلاناً: أي صادفه. ووافق فلانٌ بين الشيئين موافقة: لاءمَ. وفلانٌ فلاناً في الشيء أو عليه: اجتمعا على أمر واحد. اتفق مع فلان: وافقه والاثنان: تقاربا واتحدا». ونقرأ «وفق الأمر: صادفه موافقا والوفق: المطابقة بين الشيئين». فكلمة اتفاق في العربيّة قديمها وحديثة قريبة المعنى، وإن ابتعدت في الظاهر. جاء معنى الاتفاقية أو

الاتفاق في قولنا "الاتفاق النووي بين إيران ومجموعة دول خمسة زائد واحد". أمّا في الفارسيّة، وذلك كما أشار خرمشاهي[1] إلى هذا التحول في المعنى، فنجد معنى الحدوث ووقوع الشيء أكثر استخداما، وجاء هذا في القواميس الفارسيّة؛ فيقال مثلا «امروز در جاده تصادف اتفاق افتاد»، فيفهم منه الحدوث والوقوع، لكنه في العربيّة يعني أنّ الشيئين اللذين تصادفا جاءا من طريقٍ واحد، واتفقا على المرور منه ما سبّب حدوث هذا التصادم والتصادف. كما تعني "الاتفاق" في الفارسيّة الموافقة والقبول على سبيل المثال عبارة "اتفاق آراء" و"اتفاق نظر" وأيضا "به اتفاق هم". لكن ما ينبغي الإشارة إليه في هذا الخصوص هو أنّ المفردة في الفارسيّة قد تغيّر دورها ولا معنى قائماً لها مادامت لم تُستخدم عبر السياق وفي الجملة. فهي في الفارسيّة تأتي إما بصورة تابع، أو جزءٍ من جملةٍ ما، وتعتبر متممة للمعنى والمقصود. وعلى ذلك فقد طرأ عليها في الفارسيّة تغيير وظيفي، فضلاً عن التغير في المعنى والاختصاص الذي تعرّضت له. فأكثر جوانب الخطأ التي قد يتعرض لها الطالب هي دلالة المفردة في الفارسيّة وما يعادلها في العربيّة، ففي حين نجدها في العربيّة في الوهلة الأولى تعنى التوافق والتفاهم على موضوعٍ ما، نجد أنّ أول معنى يتبادر إلى ذهن المتعلم الفارسي للعربيّة الحدث ووقوع شيءٍ ما، وهذا الاختلاف في الدلالة من شأنه أن يخلق فهماً خاطئاً لدى المتعلمين الإيرانيين يؤدي إلى التداخل اللغوي من الفارسية إلى العربية.

٣-الإجازة: الأصل في اللغة هو السير والمضيّ عن شيء أو من شيء، نحو: «جاز الطريق جوازاً ومجازاً» ثم انتقل هذا اللفظ وتفرّع إلى معانٍ أخرى تعود إليه، منها الإذن بالمرور والقيام بالشيء، وهو ما يستعمل في الفارسيّة اليوم. وقد جاء في العربيّة: «الجواز: صك المسافر: والمجيز العبد المأذون له في التجارة».ثم توسع المعنى وشمل أيَّ نوع رخصة تُقدّم لشخصٍ أو جهةٍ ما يُسمح له بموجبها القيام بعمل ما، فكأن الذي امتلك صكاً للسفر سُمح له بأن يُسافر، كما إنّ الشخص الذي أذن له أن يتاجر فقد أخذ الإجازة. كما يقال: «جوّز له ما صنع وأجاز له» ونقرأ في المعاجم الحديثة: «جاز الموضع وبه» وفي معنى الإذن نجد: «أجاز العالم تلميذه: أذن له في الرواية عنه». وهذا يطلق على الإجازة قديماً وهو نوع من الشهادات العلمية التي تؤهل صاحبها للعمل بتدريس مادة ما «جوّز تجويزا الأمر: أباحه وسوّغه». فالدلالات كما هو بيّن واحدةٌ؛ حيث إنّها تشترك في العبور من الشيء والمرور منه وقطعه، وإنّ معنى الإذن أيضا راجعٌ إلى هذا الأصل؛ حيث إنّ المسموح له أُذن له بالعبور من الشيء والمرور منه. كالطالب الذي حاز على الإجازة العلمية وسُمح له القيام بمهمة ما. وفي الفارسيّة لا يستخدم إلّا الإذن. فقد جاء في القواميس الفارسيّة الإذن، الرخصة، الحكم وتتفق المعاني المذكورة مع معادلها باللغة العربيّة؛ ولكنّنا

---

[1] بهاء الدين خرمشاهی، **از واژه تا فرهنگ**، ص ١٥٨.

نلاحظ قد خصصت معانيها في الفارسيّة؛ بحيث تستخدم في العربيّة لقضاء العطلات، إضافة إلى المعاني المذكورة أعلاه؛ نحو: «إجازة الصيف». كما تعني في كلتا اللغتين الشهادة مع هذا الفرق بأنّها تستخدم لشهادة الليسانس أو البكالوريوس في اللغة العربيّة؛ نحو: «حصل على شهادة الإجازة» في حين تستخدم في الفقه الشيعي في اللغة الفارسيّة لشهادة الفتوى. كما تغيّر شكلها، وأصبحت الإجازة تُكتب "اجازه" دون التاء المربوطة التي عُوضت بهاء. وعلى ذلك ما ينبغي على الطالب الإيراني إدراكه هو هذا الفارق في الدلالة وفي حال لم يكن الطلاب على وعي بهذه الفروق فإنهم وفق الفرضية الوسطى يتعرضون للخطأ أو الوقوع في فخ التداخل اللغوي؛ حيث إنّ الاستخدام الفارسي المعاصر للكلمة محصورٌ في "الإذن" والسماح. مثل أن نقول: «اجازه ورود بانوان به ورزشگاه داده شد»، أي سُمح للنساء بدخول الملاعب.

٤–الازدواج: تعني في العربيّة الاقتران، وأن يتزوّج الرجلُ امرأة وتتزوّج المرأة رجلاً. «زوج المرأة بعلها وزوج الرجل امرأته» «زوّج الشيء بالشيء وزوّجه إليه: قرنه». فالازدواج في العربيّة إذن هو القران كما نصّت عليه القواميس المعاصرة؛ نحو «ازدوجا: اقترنا» ومن معاني الازدواج التي ربما تؤدي إلى وقوع الطالب الإيراني المتعلم للغة العربيّة في التداخل اللغوي على أساس الفرضية الوسطى؛ معنى "الثنائية" التي تستخدم له مفردة "الازدواجية"، ويقصد به أن يتعامل الشخص بمعيارين مختلفين، نقول مثلا:"يتعامل بثنائية تجاه هذه القضية". وهذا المعنى الأخير لم يستخدم في الفارسيّة؛ حيث جاء في القواميس الفارسيّة بمعنى التزوّج أو الزواج فقط. وقد ذكر عميد معنى آخر لها وأنّه في علم البديع بمعنى الإتيان بمفردتين متشابهتين شكلاً ومختلفتين معنىً، لكن هذا المعنى قليل الحضور في اللغة عموماً، ولا خشية على الطالب من الوقوع فيه، وإذا ذُكرت فلن يتبادر إلى الذهن معنى الاصطلاح البلاغي، وانّما يُفهم مباشرةً معنى الازدواج أي القران بين الرجل والمرأة. إذن فالمعنى الرئيس لها في كلتا اللغتين هو إيجاد قران بين شيئين. وعلى ذلك فإن المفردة قد خُصّص معناها في الفارسيّة باستخدامها في علم البديع مقارنة بمعادلها في العربيّة، بينما قد تغيّر معناها باستعمالها في الزواج بالنسبة إلى معناها في العربيّة باستعمالها في الثنائية. كما إنّ أكثر مواطن الخطأ التي قد يقع فيها الطالب الإيراني هي معنى الثنائيّة في العربيّة؛ حيث إنّ دلالتها معدومة في الفارسيّة ولن يخطر على ذهن المتعلم الفارسي هذا المعنى خلافا للازدواج وهو القران الذي يستخدم في اللغتين على حدٍ سواء وهذا هو الفرق الدقيق بين العربية والفارسية والذي لا ينبغي الغفلة عنه وإهماله.

٥–الإفاقة: «أفاق يفيق إفاقة: وكلُّ مغشيٍّ عليه أو سكران إذا انجلى ذلك عنه». «أفاق فلانٌ عاد إلى طبيعته من غشية لحقته». إنّ معنى الإفاقة في القواميس العربيّة قديمها وحديثها واحدٌ إلى حدٍ ما وهو

انجلاء حال من السكر والغشية وعدم الوعي.[1] وفي الفارسيّة نجدأنّ معناها يتفق مع معادلها في العربيّة في هذه المعاني كالانتعاش والعودة إلى طبيعة الشيء والاستفاقة من الغشية أو الجنون. فيما نجد أنّها اختلفت في معانٍ أخرى مثل: انخفاض السعر بعد ارتفاعه أو بعد المجاعة، الإنقاذ من الخطر، التأثير. تجدر الإشارة إلى أنّ استعمالها اليوم يأتي بمعنى انعدام التأثير الجيّد في الفارسيّة نحو: «معالجه و مداوا افاقه نكرد» في حين لا يستعمل ذلك في العربيّة؛ كما تستعمل المفردة في العربيّة لليقظة من النوم نحو: «يفيق الطالب قبل الفجر من نومه». على هذا قد خُصّصت دلالتها في الفارسيّة وبعدها تغيّر معناها. كما قد تغيّر شكلها في هذه اللغة. وهنا أيضا ينتهي عدم المعرفة بالفروق الدقيقة بالوقوع في مشكلة التداخل اللغوي.

٦-التوطئة: إنّ الوطء والتوطئة تعني دوس الشيء وضعه تحت القدم، نقول في العربيّة: وطئتُ الفراش أي دسته برجلي. وجاء المعنى نفسه في المعاجم الحديثة، حيث إنّها ترجمت بمعنى الموافقة. وبما أنّ العربيّة هي لغة الاشتقاق والتفرع اللغوي فإنّ المعنى الثاني جاء متفرعاً من الأول؛ حيث يقصد بالموافقة أنّ الطرف الثاني وافق الطرف الأول ووضع رجله في نفس رجل الطرف الأول، أي أنّهما توافقا على المضيء في نفس الاتجاه. أما إذا عدنا إلى الفارسيّة فنجدها يطلق على مفهوم سلبي عادة ويحمل في طيّاته طابعا غير إيجابي حيث تطلق على "المؤامرة" والمكر الذي يتم باتفاق بين شخصين أو أكثر حيال شخص أو جهةٍ ماء. نقول في الفارسيّة: "در اين قضيه بوى توطئه مى‌آيد" أي يُشعر بوجود مؤامرة وخديعة في هذه القضية؛ وعلى الرغم من أنّها تدل في المعاجم الفارسيّة على التمهيد لأداء عمل ما أيضا إلا أن هذا الاستخدام يمكننا أن نقول عنه إنّه موجود في القواميس اللغوية فقط. وقد أضاف صدرى افشار وزملاؤه معنى المؤامرة عليها؛ والمعنى الأخير، أي الدلالة التي تتضمن المؤامرة هي الأكثر استخداماً ورواجاً بين الإيرانيين، وعلى ذلك نقول إنّ معنى الكلمة قد خُصّص في البداية، ثمّ تغير باستعمال هذه الدلالة. وهو ما يسبّب وقوع الطالب الإيراني في التداخل اللغوي على أساس الفرضية الوسطى؛ فإنّ التوطئة في العربيّة لا تعني المؤامرة اطلاقاً عكس ما هو موجود في الفارسيّة؛ حيث يدلُّ المعنى في المقام الأول على مفهوم المؤامرة والخداع حيالَ أمرٍ ما.

٧-الدقيق: الدقيق يعني ما قل أو صغر من الأشياء وهو خلاف الغليظ. كما يطلق على الطحين. تستخدم المفردة في الفارسيّة لمعنى النحيف، الرفيع، التافه، الصغير، كما أضاف معين ودهخدا وعميد معنى التعقيد، والصعوبة على هذه المعاني، وأضافوا أيضاً معنى الطحين إليها. بعبارة أخرى يطلق عليها دور الاسم والصفة. تتفق المعاني المذكورة أعلاه مع معاني المفردة في العربيّة، ولكنّنا اليوم لا نشاهد

[1] بهاء الدين خرمشاهى، **از واژه تا فرهنگ**، ص١٦٢.

استخدامها في معنى الطحين والتعقيد والصعوبة في الفارسيّة خلاف العربيّة، بل يقتصر معناها في الفارسيّة في الوقت الراهن على الظرافة والدقة في الشيء. نقول في الفارسيّة: "فلان خيلى دقيق كار مى كند" أي إنّه صاحب دقة وظرافة في عمله. انطلاقاً من ذلك نقول إنّها قد خُصّص معناها في الفارسيّة وتحددت دائرة دلالاتها فيها خلافا للعربيّة التي تشمل معاني عدة يحددها السياق وحدُهُ. إن عدم الإطلاع على هذه الفروق الدقيقة من جانب الطالب الإيراني يؤدي إلى الوقوع في التداخل اللغوي.

٨-**الرعاية**: الرعاية من الرعي وهو الاهتمام بالشيء ورعايته، نقول فلان يرعى والديه أي يهتمّ بهما ويراعي حقوقهما وما يحتاجانه. ولها اشتقاقات كثيرة كلها تتضمن معنى الاهتمام بالشيء ورعايته، فإذا قلنا "فلان يرعى منتدىً ثقافيا" أي يشرف عليه باهتمام منه. ونقول أيضاً "مراعاة حقوق الوالدين فريضة شرعيّة" فكما هو بيّن يتضمن معنى الرعاية، الاهتمام والإشراف. ومن هذه المعاني جاءت عبارتا الراعي والرعية، ويقصد بهما في اللغة القديمة الحاكم أو الرئيس والشعب؛ ذلك أنّ الراعي يتوجّب عليه رعاية حقوق شعبه والعناية بهم، كما قال رسول الله (ص) "كلكم راعٍ وكلكم مسؤولٌ عن رعيته". أما المعاجم الفارسيّة فنرى أنّها تشير إلى معاني التكريم، والترحيب، والعناية، والمجاراة، والاحترام، والملاطفة. كما أضاف قريب ومعين معنى رعاية الماشية (السروح). على الرغم من أنّ المعاني المذكورة في العربيّة تتفق مع معاني المفردة في المعاجم الفارسيّة؛ لكنّنا نلاحظ اليوم عدم استعمالها لرعاية الماشية (السروح) في الفارسيّة، كما نلاحظ استعمالها للإشراف في العربيّة خلاف الفارسيّة، على سبيل المثال: «ندوة تحت رعاية فخامة رئيس الجمهوريّة» أي: تحت إشرافه. كما نلاحظ استعمالها في الفارسيّة بدلاً من المراعاة؛ على سبيل المثال: «لطفاً نظافت را رعايت فرماييد» أي: المرجو مراعاة النظافة أو «رعايت حال او را بكن» أي راعِ جانبه. انطلاقاً من ذلك قد تغيّر معنى الكلمة في اللغة الفارسيّة مع تغيير في شكلها وعدم الاهتمام بهذا التغير يؤدي إلى الوقوع في التداخل اللغوي.

٩-**السائل**: السائل من السؤل وهو ما يسأله الإنسان من غيره، وتتحدّد معاني المفردة حسب السياق، فنقول مثلاً "فلان سائل فقير" أي إنّه فقير يسأل الناس أن يتصدقوا عليه، إذ ذكرت هذه المعاني المختلفة المعاجم القديمة. كما تدلُّ المفردة على الشيء الذائب وهو خلاف الجامد، نقول "ضع الماء السائل في القارورة". أما في الفارسيّة فتعني المفردة المكدّي، والشخص الذي يسأل لمعرفة شيءٍ ما، والشيء الجاري كماءٍ جارٍ، ولكنّنا لا نجد اليوم في الفارسيّة إلّا في المكدّي؛ بعبارةٍ أخرى قد خصّص معناها في هذه اللغة مع تغيير في شكلها. كما ينبغي أن نذكر أنّ استخدام المفردة في الفارسيّة المعاصرة يكاد يكون معدوماً وهو مقتصر على المعاجم القديمة واللغة الفارسيّة الدينية وعلى ذلك تعتبر المفردة جديدة بالنسبة لمتعلم

اللغة العربيّة من الإيرانيين، ولا خطر على الوقوع في الخطأ أو التداخل اللغوي بسبب فقدان معادل لفظي مشابه لها في الفارسيّة، وهو ما أثبتته النظريات اللغوية الحديثة التي تنصّ على أنّ وجود الألفاظ والمفردات المتشابه في اللفظ والمختلفة في المعنى بين اللغة الأمّ واللغة الأجنبية من شأنه أن يخلق فهماً خاطئاً واستخدما غير سليم للغة المتعلمة.

١٠-السهم: السهم يعني القدح والنبل والنصيب. والسياق هو الذي يحدّد المعنى المراد: فاذا قلنا "الفلان سهم في الشركة" أي أنّ له حصةٌ ونصيب فيها، لكن إذا قلنا "صوّب الرامي سهمه نحو الغزال" فيعني أنّ الرامي أو الصيّاد صوّب نحو الغزال نبلا ليصطاده به. أما في القواميس الفارسيّة فيدلُّ على المعاني المذكورة أعلاه بالإضافة إلى الخوف والقلق والوحشة، لكنّها لا تستعمل اليوم سوى في الحصة والنصيب. انطلاقاً من ذلك قد توسّع معنى المفردة في البداية بإضافة الخوف وبعدها قد خصص معناها بإبقاء الحصة وترك بقيتها. فالأخطاء المحتملة الوقوع لدى الطلّاب الإيرانيين تكمن في اختصاص المفردة في الفارسيّة واتساع دلالتها في العربيّة؛ حيث لا تدلُّ في الفارسيّة المعاصرة على سوى معنى الحصة والنصيب خلاف العربيّة. وعلى ذلك فإن التعريف بهذه الفروق من شأنه أن يجعلنا نتجنب الوقوع في مشكلة التداخل اللغوي.

١١-الشهادة: الشهادة في العربيّة هي الخبر القاطع والمؤكد. نقول أدلى فلان بشهادته في المحكمة: أي صرّح برأيه القاطع في جلسة المحكمة. والمشاهدة معاينة الشيء ورؤيته. ومن هذا المعنى اشتق معنى القتيل الذي يقتل في سبيل الله. أما الشهادة في الفارسيّة فتتفق مع المعاني المذكورة أعلاه لكنّنا نجد كما في مفردة سهم توسّعاً في معنى المفردة في العربيّة مقارنة مع الفارسيّة، وشملت المفردة الدلالة على الوثيقة؛ على سبيل المثال نقول: الشهادة الإبتدائية، الثانوية، البكالوريا، الجامعية أو شهادة الميلاد أو شهادة حسن السلوك. انطلاقاً من ذلك قد تغيّر معناها في اللغة المقرِضة أي العربيّة دون تغييرها في اللغة المقترضة. ونلاحظ أنّ التغير حتى إذا حصل في إحدى اللغتين فقد يكون له تأثير وبالتالي يجب عند تدريس هذه المفردات الانتباه إليها والاهتمام بتحديد معانيها ودلالاتها. كما حدث تغيير في شكلها من "الشهادة" العربيّة إلى "شهادت" الفارسيّة.

١٢-الظروف: جمع ظرف، والظرف في العربيّة هو الوعاء، وقد توسّع المعنى في المعاجم المعاصرة مقارنة مع المعاجم القديمة؛ حيث نجد أنّ هذه المفردة في اللغة المعاصرة تطلق على "الأحوال" فيما لم تشر إلى هذا المعنى المعاجم القديمة. تجدر الإشارة إلى أنّ معنى المفردة قد تغيّر بحيث لا تستخدم لمعنى الوعاء إلا نادرا، و انحصرت على غلاف الرسالة نحو: "وضع الرسالة في الظرف"، خلاف الفارسيّة التي تعني الإناء، كما تعني الوقت نحو: «در ظرف اين چند روز» يتفق المعنى مع معادلها في العربيّة، لكنّها لا تستخدم في

"الأحوال" خلاف العربيّة. انطلاقاً من ذلك، فقد خصّص معناها في الفارسيّة كما تغيرت في كيفية جمعها في العربيّة؛ حيث إنها تجمع على"ظروف" وفي الفارسيّة تجمع ب"ظرفها". وعلى ذلك فإنّ أكثر احتمالات الخطأ تقع كون الدلالة العربيّة أوسع من الدلالة الفارسيّة ويسبب هذا الأمر الوقوع في التداخل اللغوي، كما إنّ المعنى القديم للكلمة في العربيّة يختلف عن معناها في العربيّة المعاصرة. فالطالب الإيراني إذا قرأ نصاً عربياً يعود للعصور القديمة فغالبا ما تعني عندئذ الوعاء وهو ما تدلُّ عليه المفردة في الفارسيّة لكنّ الطالب الإيراني لا يجد هذا المعنى يطلق على الأوعية في اللغة العربيّة المعاصرة.

١٣–الكلية: الكلية واحدة الكليتين وهما: «غدتان يمنى ويسرى لازقتان بعظم الصلب عند الخاصرتين» وقد ذكرت هذا المعنى المعاجم القديمة والحديثة على حدٍ سواء. وهناك معنى آخر للكلمة لكن في حال جيء بالياء فيها مشدّدة أي كليّة فيقصد بها مبنى أو قسم من أقسام الجامعة. وقد عثرنا على هذا في معجم المنجد فقط حيث عرّفها بأنّها «مدرسة عالية تعلم مختلف العلوم». وفي الفارسيّة تدلُّ على الكل وهو مقابل الجزء، كما تدلُّ على الكلوة أي إحدى الكليتين. انطلاقاً من ذلك فإن توظيف المفردة قد تغيّر في الفارسيّة، كما تغيّر شكلها ودورها الصرفي. على ذلك فإنّ أول معنى يتبادر لذهن المتعلم الإيراني من الكلية هو العضو في بدن الإنسان إذا ما تم إضافتها إلى ما بعدها وكان السياق يبيّن ذلك كأن نقول مثلا: «كليه‌هاى دوستم بيمار هستند»، فالمقصود من الكلية هنا هما كليتا الإنسان الموجودتان في جسمه، أما إذا قلنا بالفارسيّة «كليه كارمندان اين شركت با جديت كار مى‌كنند»، فهنا تعني تحديد الكل كما نقول في العربيّة «كل أفراد هذه الشركة جادون في عملهم». وإذن يفهم من ذلك أنّ ميزان وقوع الطالب الإيراني في التداخل اللغوي يتمثل في معنى واحد من معاني الكلية، وهو في حال ما استخدمت الكلية مشددة وبمعنى نوع من المدرسة أو معهد تدريس الذي يعادله في الإنجليزية مفردة (college). وهذا المعنى الأخير للكليّة لا عهد للطالب الإيراني به وهو يفهم منه إما عضو في بدن الإنسان أو الكل الذي يقابله الجزء.

١٤–اللغة: اللغة تعني «أصوات يعبر بها كل قوم عن أغراضهم» وهي «من لغوت أي تكلمت» ولا معنى له في العربيّة غير هذا، إذ استُخدمت بهذا الشكل قديماً وحديثاً. نقول مثلا "لسان البريطانيين اللغة الإنجليزية" أي لسانهم الذي يتكلمون به هو الإنجليزية. أما في الفارسيّة فتعني الكلمة الكلام، الكلمة، اللسان. نقول: «در اين متن هيچ لغت سختى ديده نمى شود» أي لا يوجد في هذا النص أيّةُ مفردةٍ صعبة، فكما نشاهد استخدمت مفردة "لغت" بمعنى المفردة وهو خلاف للعربيّة التي تعني فيها اللغة عموما. وتعليقاً على هذا الانكماش في معنى المفردة في الفارسيّة، يمكن القول إنّ الفارسيّة قد أخذت هذه

الدلالة من العربيّة بعلاقة الآلية أي اللسان الذي هو آلة لفظ المفردة، وفي هذه الحالة قد خصّص معناها في الفارسيّة، كما يمكن القول أنّ معناها قد تغيّر كما تغيّر شكلها في الفارسيّة. وعلى ذلك يتجلى لنا أنّ من أسباب وقوع الطالب الإيراني في التداخل اللغوي هو أنّ "اللغة" أو "لغت" لا يقصد بها اللسان، وإنّما يقصد بها حصرا "المفردة" في العربيّة والتي تترجم في الفارسيّة بـ"واژه".

١٥-المتخلف: تعني المتأخر عن غيره. فالمتخلف عموما تعني الذي يأتي بعد غيره أو خلفه، لكن في العربيّة المعاصرة بات استخدام مفردة المتخلف ذا طابعٍ سلبي؛ حيث يقصد بها المتخلف في عقله والناقص في الفهم والثقافة والوعي. وهذا المعنى لم يرد في المعاجم القديمة التي اقتصرت على التأخر دون إضفاء معنىً سلبي على المفردة. وفي القواميس الفارسيّة تتفق هذه المفردة مع المعاني المذكورة أعلاه. لكنّها تستخدم اليوم في الفارسيّة بمعنى الشخص الذي ينتهك القانون دون غيرها من المعاني التي قد تكون مذكورة في المعاجم الفارسيّة، وهذا المعنى لا نشاهده في العربيّة ولكننا يمكننا الربط بين الدلالتين في كلتا اللغتين بحيث نقول: إن الشخص الذي ينتهك القانون ناقص الفهم والثقافة، وقد خصّص معناها في الفارسيّة وهذا ما قد يسبّب الخطأ أي التداخل اللغوي عند الاستخدام على أساس الصيغة الوسطى.

١٦-النَّوْبة: المرة من الانتياب وهو أن يجيء أو يحدث مرة بعد مرة، وهو أيضا اسم من المناوبة: يقال جاءت نوبته: أي فرصته ودوره، ولهذه المفردة دلالات غير هذا يحدّدها السياق. فمن معانيها المذكورة في المعاجم المعاصرة على وجه الخصوص معنى الحملة القلبية فلو قلنا مثلا "أصابته نوبة قلبية" أي تعرّض لحملةٍ قلبيةٍ، وهذا المعنى فيه توسّع من المعنى الأصلي للمفردة وليس شيئا جديدا في المعنى، ولأنّ النوبة القلبية عادة تأتي مرةً بعد مرة لمن يعاني من هذه المشكلة سُمّيت بهذا الاسم. ومن الضروري الإشارة إلى أن كلمة نوبة "الدور" تعني أصلا معنى المرة الواحدة وهو نفس المعنى الذي دخل إلى الفارسية، لكنها في العربية قد فقدت المعنى القديم فيما استمر في الفارسية في نفس المعنى العربي القديم. وفي الفارسيّة نجد "النوبة" تدلُّ على المرة كما تدلُّ على نوع من المرض. تغيير شكل المفردة في اللغة الفارسيّة كما اليوم لا تستخدم إلّا في المرة، في حين النوبة بفتح النون في العربيّة تدلُّ على المعنى الذى سبق ذكره. نقول في الفارسيّة «نوبت من بعد از شماست» أي دوري يأتي بعد دورك، وهذا هو المعنى الوحيد الذي يفهم من المفردة عند استخدامها في الفارسيّة، أما العربيّة فهي ذاتُ معانٍ مختلفة وتأتي حسب السياق.

١٧-الوضع: نقول "وضع الحمال حمله من ظهره" أي حطّه على الأرض. ونقول: "وضع فلان" أي صار وضيعا والوضيع يعني الدنيء. ونقول أيضا "وضعت المرأة" أي ولدت طفلها. ونقول أيضا "فلان وضع كتابا في الطب" أي ألّف كتابا في مجال الطبابة. ونقول أيضا "وضعت الحرب أوزارها" أي انتهت.

وهكذا نجد المعاني تختلف حسب السياق، وإن كان الأصل واحدا وهو معنى وضع الشيء من الأعلى نحو الأسفل. وفي الفارسيّة لهذه المفردة معان كثيرة أيضا وتستخدم بصيغة الفعل أو الاسم نحو: الايجاد وهو مصطلح في القانون «وضع قانون»، كما تستخدم كالعربيّة للولادة «وضع حمل» وتستخدم أيضاً بدلاً من الكلمات العربيّة ك"الحالة" و"الظرف" و"الموقف" على سبيل المثال: «او وضع اقتصادى خوبى دارد» أي أوضاعه الاقتصادية جيدة، و«وضع مزاجى» أي الحالة الصحيّة و«وضع رقّت بارى دارد» أي له ظروف تعسة «وضع قابل انفجار» أي موقف يدعو إلى الانفجار. تستخدم المفردة في كثير من الأحيان مع التغيير في شكلها نحو: «او وضعيت خوبى ندارد». انطلاقاً من ذلك قد تغير توظيفها بسبب استخدامها بدلا من الكلمات الأخرى، ولا يمكن تحديدها إلا من خلال السياق؛ كما تغير شكلها في بعض الأحيان. وعلى ذلك فإنّ اتساع دلالات المفردة في اللغتين قد يوقع المتعلم في التداخل اللغوي؛ حيث إنّه يتوجّب عليه أن يكون ملمّا باللغتين، ويعرف دلالة الكلمة من خلال السياق.

النتيجة

تظهر نتائج الدراسة أنّ المعاني المستخدمة للمفردات المشتركة بين اللغتين الفارسيّة والعربيّة في كثير من الأحيان ليست متساويّة، بل قد تغيّرت في الفارسيّة، كما يمكن حدوث تغيير في المفردة في العربيّة دون تغييرها في الفارسيّة. كما لاحظنا في تحليل هذه المفردات أن التغيير قد يحدث في اللغة الثانية، وهي هنا اللغة العربية، وهذا ما يؤكد أهمية الاهتمام بالتغيير الدلالي والمعنى في كلتا اللغتين. وعلى ذلك تكون الإجابة على السؤال الأول للدراسة هي أنّ تغيير المعنى أكثر من التغيير في الشكل، والتغيير الشكلي هو أكثر من التغيير في الاستعمال في هذه المفردات. كما أنّ أكثر تغيير تعرضت له المفردات عند الاستخدام في اللغة الفارسية كان من نوع التخصص المعنائي. وبعبارة أخرى، فإنّ المفردة العربيّة في الفارسيّة فقدت الشمولية الدلالية الموجودة في العربيّة في أغلب الحالات. كما أيّدت نتائج الدراسة الفرضية الوسطى للتحليل التقابلي والتي تنصّ على أن الفروق الدقيقة في المستويات اللغوية المشابهة تؤدي إلى وقوع المتعلمين في التداخل اللغوي السلبي، وكما لاحظنا المفردات المختارة من قبل الأساتذة كلها لها فروق دقيقة في اللغتين العربيّة والفارسيّة. تجدر الإشارة إلى أنّ الاستنتاج الهام الذي توصلت إليه الدراسة، وهو فاعليّة المعاجم الفارسيّة في تشديد أخطاء الطلاب في توظيف هذه المفردات. وقد وجد الباحثون أنّ معاني المفردات الفارسيّة قد تقلصت عما ذكرتها المعاجم الفارسيّة القديمة والحديثة؛ حيث نجد أنّ المعاجم الفارسيّة قد ذكرت معظم المعاني الواردة لها في العربيّة للمفردة الفارسيّة، لكن إذا ما عدنا إلى اللغة

الفارسيّة المعاصرة نجد أنّها تقتصر على معنى واحد وفي الحد الأكثر معنيين، وهذا ما يخلق الأخطاء للمتعلمين الناطقين بغير العربيّة من الإيرانيين. على هذا لابدّ من كتابة معجم خاص للمفردات المشتركة بين اللغتين وذكر الأمثلة والشواهد لأن ذلك يساعد على تجنب الوقوع في التداخل اللغوي. والاستفادة من الصور في تحديد الفروق والاختلافات يكون له تأثير ملحوظ في تحسين العملية التعليميّة.كما ينبغي للمعلم أن يقدم لطلّابه قائمة من المفردات العربيّة التي تختلف معانيها في الاستخدام العربي والفارسي، ويحدد معنى المفردة في كلتا اللغتين، كما يتوجّب عليه شرح مدى توسّع الكلمة واختصاصها في الاستعمال اللغوي، ولا يحصل هذا إلّا بمساعدة نتائج التحليل التقابلي بين اللغتين.

قائمة المصادر والمراجع

- الكتب

١) -ابن المنظور، جمال الدين محمد بن مكرم، **لسان العرب**، بيروت: دارصادر، د.ت.

٢) -أُگريدی، ويليام و ديگران، **درآمدی بر زبان‌شناسی معاصر**، ترجمة علی درزی، چاپ هفتم، طهران: سمت، ١٣٩٤ش.

٣) أنيس، ابراهيم، **معجم الوسيط**، الطبعة الرابعة، مصر: مكتبة الشروق الدولية، د.ت.

٤) -براون، ه دوجلاس، **أسس تعلّم اللغة وتعليمها**، ترجمة: عبده الراجحي وعلي أحمد شعبان، بيروت: دار النهضة العربيّة، ١٩٩٤م.

٥) -الجوهري، إسماعيل بن حمّاد، **الصحاح**، الطبعة الرابعة، بيروت: دار الملاين، ١٩٥٦م.

٦) -خرمشاهی، بهاء الدين، **از واژه تا فرهنگ**، چاپ اول، تهران: ناهيد، ١٣٨٧ش.

٧) -دهخدا، علی‌اکبر و ديگران، **لغت‌نامه دهخدا**، تهران: دانشگاه تهران، ١٣٢٥ش.

٨) -سياح، احمد، **فرهنگ جامع نوين عربی-فارسی**، تهران: كتابفروشی اسلام، بی‌تا.

٩) -صدری افشار، غلامحسين، **فرهنگ گزيده فارسی**، تهران: فرهنگ معاصر، ١٣٨٢ش.

١٠) -صيني، محمود إسماعيل واسحاق محمد الأمين، **التقابل اللغوي وتحليل الأخطاء**، الرياض: عمادة شؤون المكتبات-جامعة الملك سعود، ١٩٨٢م.

١١) -ضياءحسينی، محمد، **مبانی زبان‌شناسی مقابله‌ای**، چاپ اول، تهران: رهنما، ١٣٩٢ش.

١٢) -عبدالراجحي، عبده، **علم اللغة التطبيقي وتعليم اللغة العربيّة**، الطبعة الثانيّة، بيروت: دارالنهضة العربيّة، ١٤٢٤ق.

١٣) –عبدالمنعم، محمد نورالدين، **معجم الألفاظ العربيّة في اللغة الفارسيّة**، رياض: جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلاميّة، ٢٠٠٥م.

١٤) –عميد، حسن، **فرهنگ عميد**، تهران: اميركبير، ١٣٥٧ش.

١٥) –فالك، جوليا اس، **زبان شناسي و زبان: بررسي مفاهيم اساسي و كاربردها**، ترجمه: على بهرامى، چاپ چهارم، تهران: رهنما، ١٣٩٢ش.

١٦) –قريب، محمد، **واژه‌نامه نوين**، تهران: بنياد، ١٣٦٧ش.

١٧) –معلوف، لويس، **المنجد الابجدى**، بيروت: دار المشرق، الطلعة الثالثة، ١٩٦٧م.

١٨) –معين، محمد، **فرهنگ فارسى معين**، چاپ دوم، تهران: انتشارات بهزاد، ١٣٨٩ش.

١٩) –نصيرى، حافظ، **روش ارزيابى و سنجش كيفى متون ترجمه شده از عربى به فارسى**، چاپ اول، تهران: سمت، ١٣٩٠ش.

–المقالات

٢٠) –آيتى، اكرم و فاطمه منوچهرى «تجزيه و تحليل خطا در استفاده از زمان دستورى زبان فرانسه توسط فارسى زبانان با دانش زبان انگليسى»، **فصلنامه مطالعات زبان وترجمه**، شماره ١، ١٣٩٠ش، ص ٥٥–٧٢.

٢١) –أمينى، ادريس وشهريار نيازى «ماهيت و پيامدهاى تحول معنايى واژگان عربى در زبان فارسى»، **دوماهنامه جستارهاى زبانى**، دوره٦(پيابى٢٣)، ١٣٩٢ش، ص٥٣–٧٦.

٢٢) –جلائى، مريم «دراسة أخطاء التعبيرية التحريرية عند طلاب اللغة العربية وآدابها في مرحله الليسانس في جامعتي أصفهان وكاشان»، رسالة مقدمة لنيل درجه الماجستير في فرع اللغه العربيه وآدابها، جامعة أصفهان، ١٣٨٧ش.

٢٣) –رمضانى، ربابه «واژگان تحول يافته عربى در فارسى و چالش‌هاى فراروى مترجمان»، **دو فصلنامه علمى–پژوهش پژوهش‌هاى ترجمه در زبان و ادبيات عربى**، شماره ١٦، ١٣٩٦ش.

٢٤) –الشيخ على، هداية إبراهيم «تصور مقترح قائم على أشكال التداخل اللغوي بالنمو النفسي لبناء برامج تعليم اللغة العربيّة للطلاب الأروبيين»، **المؤتمر الدولي الرابع للغة العربية**، الرقم٢٨، **٢٠١٥م**، ص٢٣–٥٢.

٢٥) -عزبدفتری، بهروز «بررسی زبان‌آموزی کودک، وآموزش زبان خارجی از دیدگاه رفتارگرایی در تقابل با خردگرایی»، **مجله زبانشناسی**، شماره ۶، ١٣٦٥ش، ص٢٣-٤٨.

٢٦) -نظری، علیرضا و زهره اسدالله پور عراقی «تداخل زبانی و دگرگونی معنایی وام‌واژه‌های عربی و جنبه‌های تأثیر آن بر ترجمه از عربی»، **دو فصلنامه علمی-پژوهشی پژوهش‌های ترجمه در زبان و ادبیات عربی**، سال٥، شماره ١٣، ١٣٩٤ش، ص٨٥-١٠٦.

-المراجع الإنكليزيّة:

27) -Fisiak, J. Contrastive Analysis and the language teaching. Oxford.1985.

28) -James C. Contrastive Analysis. Harlow: Longman. 1981.

29) -Whitman, RL.(1970)." Contrastive analysis: Problems and Procedures" Language Learning,20: 191-197.

مجلة دراسات في اللّغة العربية وآدابها، نصف سنويّة دوليّة محكّمة،
السنة التاسعة، العدد الثامن والعشرون، خريف وشتاء ١٣٩٧هـ. ش/٢٠١٩م
صص ٨٥- ١٠٦
DOI: 10.22075/lasem.2019.16248.1136

جدلية المثقّف والعنف وتجلياتها في رواية "ذاكرة الماء" لواسيني الأعرج

إسماعيل نادري* وبي بي راحيل سن سبلي** ومحمدمهدي روشن چسلي***

الملخص

شهدتْ الجزائر في فترة مابعد الاستعمار، عنفاً حصد أرواح الآلاف من الجزائريين نتيجة للظروف السياسية والدينية والإجتماعية. وقد كان المثقفون آنذاك في مركز العنف فانعكس هذا الأمر في الرواية. تهدف هذه الدراسة إلى دراسة العنف وتجلياته وجدليّة العنف مع المثقّف في خطاب واسيني الأعرج، الروائي الجزائري المعاصر من خلال روايته «ذاكرة الماء». تعتمد الدراسة على المنهج الوصفي- التحليلي والنتائج تشير إلى أنّ أنماط العنف الذي يواجهه المثقّف في هذه الرواية هي: العنف السياسي، العنف الديني والعنف الجنسي. وتتمثل أشكال العنف السياسي في: الاعتقال، الاتهام بالجنون، السجن، التعذيب لكنّ هذه الأمور لاتمنع المثقفين من النضال ضد العنف. أمّا أشكال عنف المتطرفين ضدّ المثقّف فتتمثل في: الملاحقة، ارسال الرسائل العنيفة، الاغتيال، الإنذارات والشعور بفقدان الأمن. وقد جاءت ردود فعل المثقفين إزاء العنف بطرق مختلفة، إذ يظهر الاختلاف الايديولوجي بينهم: الالتزام، الانتهازية، الصمت والمحايدة أو المهاجرة. ويتجلّى العنف في الفضاء الروائي، من خلال اللغة والذاكرة والأحلام والإعلام.

كلمات مفتاحية: الرواية الجزائرية، واسيني الأعرج، ذاكرة الماء، العنف، المثقّف

* - أستاذ مساعد في جامعة بيام نور، إيران. (الكاتب المسؤول) البريد الإلكتروني: E.naderi@pnu.ac.ir
** - مدرّسة في جامعة المصطفى العالمية، إيران.
*** - أستاذ مساعد في جامعة بيام نور، إيران.

تاريخ الوصول: ١٣٩٧/٠٩/٢٣هـ.ش= ٢٠١٨/١٢/١٤م تاريخ القبول: ١٣٩٨/٠٣/١٥ هـ.ش= ٢٠١٩/٠٦/٠٥م

المقدمة

تدور غالبية الآراء على أنّ الأدب مرتبط بالحياة، بل إن الحياة تنعكس في أدب العصر. وتمثل الرواية شكلاً من أشكال الأدب نستطيع أن نتعرّف من خلالها على التحولات السياسية والاجتماعية في المجتمع. وقد واجه الشعب الجزائري –بعد انتهاء فترة الاستعمار الفرنسي في الجزائر مشاكل قتصادية، جتماعية، سياسية وغيرها، ثم شهدت الجزائر حرباً أهليةً بين سنتي ١٩٩٢– ٢٠٠٢م فشاعت ظاهرة العنف الذي حصد أرواح آلاف الجزائريين.

وقد أثرت هذه المرحلة من تاريخ الجزائر على الأدب الجزائرى المعاصر، إذ إنّ الرواية الجزائرية ارتبطت ارتباطاً وثيقاً بقضايا الإنسان الجزائرى عامّة والمثقف الجزائرى خاصة وصارت أداة توثيقية لتسجيل الأزمة الجزائرية وحاولت أن تكون بنت بيئتها. «لقد شهدت الساحة الأدبية الجزائرية منذ بداية الأزمة عددا معتبرا من النصوص الإبداعية التي كان موضوعها الأزمة، لكن الرواية كان لها الحظ الأوفر نظرا لطبيعتها التي مكنتها من احتواء تلك التجربة الإنسانية إضافة إلى امتلاكها مقومات البعد الوظيفي المأساوي، واحتواء هموم الإنسان ماضياً وحاضراً ومستقبلاً»[١]. يقول حسين خمرى حول الرواية في التسعينيات: «ما تردد في روايات التسعينات تصوير وضعية ألم المقثف الذي وجد نفسه سجينا بين نار السلطة، وجحيم الإرهاب، وسواء كان أستاذاً أم كاتباً أم صحفياً أم رساماً أم موظفاً فإنهم يشتركون جميعا في المطاردة والتخفي، وهم يشعرون دوماً أن الموت يلاحقهم»[٢]

لذا اهتمّ الروائيون الجزائريون المعاصرون بأصداء العنف الذي شهدته الجزائر. فكتب «واسيني الأعرج» الروائيّ الجزائرى المعاصر، رواية «ذاكرة الماء» في السنوات التي تُسَمّى بالعشرية السوداء والأزمة. كما يصرّح بذلك في بداية الرواية «هذا النصّ ... كتب داخل اليأس والظلمة بالجزائر ومدن أخرى على مدار سنتين من الخوف والفجيعة بدءاً من شتاء ١٩٩٣ وأنهى بالجزائر في سنة ١٩٩٥ ذات يوم شتوي عاصف على واجهة بحر خال»[٣]. فالأعرج من الروائيين الذين اختاروا مذهب الواقعيّة في كتابة هذه الرواية.

---

[١]– حبيلة، **الرواية والعنف، دراسة سوسيو نصية في الرواية الجزائرية المعاصرة**، ص٢.

[٢]– خمري، **فضاء المتخيل– مقاربات في الرواية**،، ص ١٩٦.

[٣]– الأعرج، **ذاكرة الماء– محنة الجنون العاري**، ص ٩.

يقصّ الأعرج في هذه الرواية على قارئيه الوقائع السياسية والاجتماعية والثقافية للجزائر التي تخلّصت من الاستعمار، لكنّها واجهت العنف الداخلى والإرهاب والحرب الأهليّة وقضايا مثل: الأصوليّة والسلطة والمثقفين إلخ. فيمتزج الواقع والخيال في روايته ويعكس الظروف القاسية والأزمة ويتخذ العنف وكيفية سلوك المثقّف مع العنف في الثمانينات والتسعينات مادّةً لروايته؛ لأنّ الشخصيات التي توجد في رواية «ذاكرة الماء» غالبيتها من المثقفين الذين يتوزعون على الأدباء، المعلمين، الصحفيين، الشعراء، والأساتذة والفنانين وغيرهم.

هذه الدراسة تهدف الى دراسة كيفيّة الإنعكاس الأدبى للأزمة الجزائرية في رواية «ذاكرة الماء» لواسينى الأعرج و إبراز جدليّة المثقف والعنف الذي أدّى إلى ردود الفعل المختلفة للمثقفين وإظهار تجليات العنف الذي ميّز فضاء هذه الرواية. وتسعى أن تجيب على هذه الاسئلة: ما هي أنماط العنف التي يواجهها المثقّف في رواية ذاكرة الماء، وأيُّها أشدّ قسوة على المثقف؟ كيف يتعامل المثقّفون مع العنف في هذه الرواية؟ ما التقنيات الفنية التي استخدمها الأعرج لإبراز العنف في الرواية؟ وتفرض الفرضيات التالية: يشتد العنف الذي يمارسه المتطرف الديني ضد المثقفين لأن المثقفين متساهلون في المسائل الدينية؛ وإنّ غالبية المثقفين انتهازيون؛ ويتجلى العنف بصورة كبيرة في الفضاء الروائي ولغة الرواية.

تعتمد الدراسة على المنهج الوصفي- التحليلي وبعد التعريف بالكاتب واسيني الأعرج وروايته ذاكرة الماء، تنقسم إلى ثلاثة أقسام. في القسم الأول بحثنا في المثقف وأنماط العنف التى واجهها، تتطرقنا في القسم الثانى إلى دراسة ردود فعل المثقفين إزاء العنف وفي القسم الثالث درسنا تجليات العنف في الرواية ثمّ ختمنا بالنتائج.

توجد دراسات عديدة حول العنف أو المثقف. منها الكتب التالية: «صور العنف السياسي في الرواية الجزائرية المعاصرة» (٢٠٠٨): للكاتبة سعاد عبدالله عنزى. عالجت فيه الكاتبة موضوع التطرف والعنف السياسي في حقبة التسعينيات واعتمدت على الروايات الجزائرية المكتوبة باللغة العربية وبحثت فيها جذور العنف وصوره، تجليات الحياة العنيفة ودراسة عناوين الروايات.

وكتاب «شخصية المثقف في الرواية العربية الحديثة» (١٩٨٥): للكاتب عبدالسلام محمد الشاذلي. تطرق الكاتب فيه إلى دراسة شخصية المثقفين في الروايات المصرية بين عامي ١٩٥٢- ١٩٨٢وبحث موقف المثقف في رواية التعليمية والرومانتيكية والواقعية.

ومن المقالات: مقالة «خشونت سياسى جمعى و دولتى و پيامدهاى آن در رمان آگوست صنع الله ابراهيم» (العنف السياسي الجماعيّ والحكوميّ وآثارها في رواية نجمة أغسطس لصنع الله ابراهيم)

(۱۳۹۷): للباحثين فرامرز ميرزائى، يدالله هنرى ومحبوبه رهبر تجارت. درس الباحثون العنف الجماعي والحكومي للمجتمع المصريّ موضّحين أنّ الانفعال والاعتزال وعدم الثقة والنفاق من آثار العنف الحكومي السلبية في هذه الرواية وأنّ مصدر الحرمان يتجلى في استبداد عبدالناصر وهو السبب الرئيس للعنف الحكومي في الرواية المدروسة.

«بررسى ريشه‌هاى خشونت در الجزائر ده نود» (دراسة جذور العنف في الجزائر في حقبة الستعينات) (۱۳۸۸): للباحث أحمد دوست‌محمدى. يذهب الباحث إلى أنّ جذور العنف في الجزائر تعود إلى قضايا مثل: الآثار الثقافية السلبية للمستعمِر في الجزائر، القضايا الاقتصادية والتعارضات الاجتماعية، الإسلامويّة المتطرفة، الإرهاب وتأسيس الحكومة العسكرية.

كما توجد رسالة ماجستير بعنوان «حداثة السرد والبناء في رواية ذاكرة الماء لواسيني الأعرج»، جامعة بوضياف- الجزائر، (۲۰۰۹)، للباحثة آمال سعودي. تبحث الباحثة السرد والبناء فتستنتج أنّ الإرهاب، الموت، العبث والمثقف من المواضيع الرئيسية في هذه الرواية وهيمنت فيها المتفاعلات النصية مثل الإعلام والأدب والتاريخ والدين.

وتغفل هذه الدراسات معالجة جدليّة العنف والمثقف في رواية «ذاكرة الماء» وتفتقر إلى دراسة جذور العنف وردود فعل المثقفين وتجلياتها في إطار هذه الرواية، وبالتالي فإن دراستنا من هذه الناحية تمثل نظرة جديدة للرواية. فعلى الرغم مما كُتب حول واسيني الأعرج، إلا أنّ فنه الروائي بحاجة للدراسة والقراءة المستقلّة.

واسيني الأعرج ورواية «ذاكرة الماء»

ولد واسيني الأعرج في سنة ١٩٥٤م في إحدى ضواحي مدينة تلمسان. هو الروائي والأستاذ الجامعيّ ويدرّس في الجامعة المركزية للجزائر وجامعة السوربون الفرنسية، ويكتب رواياته باللغة العربية والفرنسية. رواية ذاكرة الماء تتشكل من فصلين «الورد والسيف» و«الأقدام والأصوات». تسرد الرواية، من حيث الزمان: من الساعة ٤صباحاً حتى ٥:٥٨ مساءً، باستعمال تقنية الاسترجاع والتذكر، تحوّلت إلى رواية في ٣٤٤ صفحة والشخصيات هي: موح (أستاذ جامعي)، مريم (أستاذة جامعية وزوجة موح)، ريما وياسين (أولاد موح ومريم)، فاطمه (صحفية)، نادية (صحفية)، يوسف (شاعر وفنّان)، نوّارة (خطيبة يوسف). تتلخّص الرواية بما يلي:

موح ومريم، أستاذان جامعيان، يتسلّمان في يوم من الأيام في صندوق بريدهما في الجامعة، طرداً بريدياً يحتوى على عبارات تهديدية، وتتواصل هذه الرسائل التهديدية باغتيال الأساتذة من قبل المتطرّفين الدينيين، لذا تقرر مريم أن تغادر البلد إلى فرنسة، لكن موح يصرّ أن يبقى في البلد. فتغادر مريم إلى فرنسة مع إبنهما "ياسين" ويبقى موح مع إبنتهما "ريما". يشاهد موح يوميّاً الصراعات وأعمال الشغب في الشوارع والتفجيرات واغتيال العديد من المثقفين؛ من قبيل الشعراء، الفنانين، الأساتذة والصحفيين. وفي يوم الثلاثاء كان على موح أن يذهب إلى الجامعة والمطبعة والجنازة، لكنّه كان يحسّ أنّ الموت خلفه. يرجع إلى منزله مساءً ويرى أمام منزله ثلاثة شباب ويشعر أنّ امرأة تلاحقه، لكنّه، في النهاية، يفهم أنّه كان واهماً، وذلك بسبب الضغوط التي تحمّلها من الصباح. فلم يلاحقه أحد ولا يوجد شبان ثلاثة.

١) المثقّف وأنماط العنف

تحتوي الرواية الجزائريه موضوع العنف ويمكن أن نزعم أنّ «معظم روائيّ التسعينيات يؤرخون أزمة المثقّف الذي أصبح هدفاً لعمليات العنف»[١]. والأعرج يعكس العنف من خلال شخصياته الروائية ويرسم ملامح المأساة الوطنية رسماً عميقاً. يقوم بإدانة العنف من جانب السلطة والدين والرجال. أمّا أنماط العنف التي يواجهها المثقف كما وردت في نصّ الرواية فهي: العنف السياسي، العنف الديني والعنف الجنسيّ.

أ) العنف السياسي:

تنعكس القضايا التاريخية والسياسية في الأدب، لذا فالأدب والواقع والسياسة ترتبط ببعضها بصلة قويّة، فالرواية التي تكتب في فترة الأزمات تأخذ مادّتها بالطبع من بيئتها. وها هو الأعرج يتخذ من الحوادث السياسية للجزائر وعنف السلطة السياسية إزاء المثقفين مضموناً لروايته.

تتنوع التعاريف المتعلقة بمفهوم العنف السياسي ويوجد شبه اتفاق بين أغلب الدارسين لظاهرة العنف السياسي على أنّ العنف يصبح سياسياً عندما تكون أهدافه سياسية، لذلك فإنّ أغلب الباحثين يعرفون العنف السياسي بأنّه «استخدام القوة الماديه أو التهديد بإستخدامها لتحقيق أهداف سياسية»[٢]. هناك من يعرف العنف السياسي بأنه «اللجوء إلى القوة، ضدّ الأشخاص أو الأشياء، لإحداث تغيير في

---

[١]- بلعلي، **المتخيل فى الرواية الجزائرية**، ص١٧١.

[٢]- توفيق، **ظاهره العنف السياسي في النظم العربية**، ص ٢٧.

السياسة، في نظام الحكم أو في أشخاصه، ولذلك فإنه موجه أيضاً لإحداث تغييرات في وجود الأفراد في المجتمع، وربما في مجتمعات أخرى»[١].

يمكن تصور حركة العنف السياسي بين القوى التي يمكن أن تمارسه على النحو التالي: «(١) العنف الموجه من النظام إلى المواطنين أو إلى جماعات وعناصر معينه منهم، وذلك لضمان استمراره وتقليص دور القوى المعارضة له، ويعرف العنف في هذه الحالة باسم العنف الرسميّ أو الحكوميّ. ٢) العنف الموجه من المواطنين أو فئات معينة ويتخذ العنف في هذه الحالة شكل التظاهرات والإضرابات والإغتيالات والإنقلابات ويعرف بالعنف الشعبيّ أو غير الرسميّ»[٢].

في رواية «ذاكرة الماء» نشهد العنف الشعبيّ والعنف الرسميّ في ظلّ الاضطرابات السياسية في الجزائر. ففي هذه الرواية حينما يتكلم الناس والمثقفون عن القوات الحكومية يسموها ببنى كلبون[٣]. كما يشير الأعرج إلى دور السلطة في أحداث العنف والأسباب التي أدّت إلى العنف في الجزائر فيمتزج في هذه الرواية المتخيل والواقع ويستدعي حادثة تاريخية في تاريخ الجزائر هي المواجهات بين المتظاهرين ورجال الأمن في حوادث أكتوبر ١٩٨٨م.

«حادثة أكتوبر وقعت في عهد الرئيس «الشاذلي بن جديد» الذي صار رئيساً بعد الرئيس «هواري بومدين». اتخذ الشاذلي الفضاء السياسي المفتوح وكان يريد أن يبدّل الجزائر إلى يابان على البحر الأبيض المتوسط، لكن الفساد الإدارى وشيوع البطالة وفّر المجال للمشاغبات والاضطرابات الداخليّة ونموّ التطرف الإسلاميّ. في ٤ اكتبر ١٩٨٨م قام تلاميذ المدارس بمسيرة وإتصلت إليهم الشرائح المختلفة للمجتمع وأدّى الأمر إلى العنف والهجوم على القوى الحكوميّة في ١٠ أكتوبر، عشرات من مؤيدي "جبهة الإنقاذ الإسلاميّة" قاموا بمسيرة سلميّة وأعلنوا مطالباتهم السياسية ثم حصل إطلاق رصاص من سيارة على قوات الجيش، فقام الجيش بإطلاق الرصاص المتبادل على الناس وقُتل ١٥٩ شخصا وأصيب ١٥٤ شخصا»[٤].

لذا يشير الراوي (موح) من خلال مشاركته في جنازة يوسف، إلى هذه الحادثة التي كانت من الأسباب الرئيسة لظاهرة العنف في الثمانينات وبالتالي التسعينات. إذ إن يوسف مثقف جامعي وشاعر وفنان، وناشط ضدّ العنف السياسي والعنف الديني، ويحبّ الفكرة الحرّة ويخطو خلف الحقيقة حتى الموت

---

[١]- هندريش، **العنف السياسي، فلسفته، أصوله، ابعاده**، ص ٢٢.

[٢]- توفيق، **ظاهره العنف السياسي في النظم العربية**، ص ٢٨.

[٣]- الأعرج، **ذاكرة الماء- محنة الجنون العاري**، ٦٩.

[٤]- محمدي فر، **الجزائر**، ص ١٩؛ بن عروس، **الإسلاموية السياسية، المأساة الجزائرية**، ص ١٠.

ويعكس المظالم السياسية والدينية في شعره. لكن بعد مرور السنوات، الناس والصحف ينسون حادثة أكتوبر. لذا يخاف يوسف من صمت الشعب إزاء هذه الحادثة فيحاول أن يقدّم تقريراً إلى موظّف منظّمة حقوق الإنسان حول هذه المأساة الوطنية التي تُقتلع فيها الآلات التناسلية للأطفال وتلاميذ المدارس وتقوم الحكومة بتعذيبهم. إلا أن يوسف يُغتال من قبل المتطرف الديني في اليوم الذي كان فيه على موعد مع الموظف. يقول يوسف حول هذه القضيّة: «أنا مجنون بالنور، في هذه البلاد لم أرَ إلّا ظلام الحفرة وظلام السجن وظلام مستشفى المجانين. يخافون من الناس ومن التحركات الشعبيّة. الذين يمكن أن يزعجوهم من مثقفين وفنانين ونقابيين دفنوهم في الحجز بدون مبرر ... وخرج الناس للشارع، خربقوا الحسابات ولكن سرعان ما عادت الأمور إلى نصابها ... أنا أتساءل كيف يمكن للذي عذّب الأطفال ونزع أظافرهم وأعضاهم التناسليّة وألسنتهم واغتصب الكثيرين منهم أيّام أحداث أكتوبر ...»[١].

إذن يوسف ليس بعيداً عن الواقع بل يعيش في المجتمع ومع الناس وحينما يرى صمت المجتمع يقوم بدوره الخطير ويطمح أن يغيّر المجتمع ويخطو نحو حريّة التعبير ليصبح لساناً للمجتمع. لذا فالسبب الرئيسي لمواجهة يوسف للعنف السياسي هو أنّه يكتب ضدّ الحكومة ويفتح القضايا التي تريد السلطة أن تخفيها مثل تعذيب الطلاب الذين شاركوا في الحادثة، حيث ألقت الحكومة القبض على يوسف بسبب نشر أشعاره وتقاريره وتم سجنه ثم إيداعه في مستشفى المجانين. وهكذا تسعى الحكومة لترغمه على الصمت وتصادر حريّة تعبيره.

أمّا الحادثة التاريخيّة الأخرى التي يشير الأعرج إليها كسبب للعنف السياسي في الجزائر فهي إلغاء الانتخابات واغتيال الرئيس بوضياف: «من أجل اتخاذ الفضاء السياسي المفتوح في الجزائر، تشكلت الأحزاب مع نزعات جديدة. ومن بين الأحزاب كان حزب "جبهة الإنقاذ الإسلاميّ" أهمّها، حيث بدأ نشاطه كحزب رسميّ. وفي انتخابات حزيزان ١٩٩٠م، في عهد الرئيس الشاذلي بن جديد، فازت جبهة الإنقاذ. فقام الجيش بإيقاف المسار الانتخابيّ لانّه رأى في فوز التيار الديني خطرا على النظام الجمهوريّ، فنشبت الصراعات بين جبهة الإنقاذ والحكومة التي أصدرت أمراً باعتقال روؤساء جبهة الإنقاذ. في ١١ كانون الأول ١٩٩٢م، استقال الشاذلي بن جديد فوقعت السلطة في أيدى الجيش وتولّى محمد بوضياف السلطة، لكنّه اغتيل بيد ضابطه المحافظ في ٢٩ حزيزان من نفس السنة. ووفقاً للتقارير الرسميّة قتل أكثر من ١٠٠٠٠ شخص في الصراعات بين أنصار جبهة الإنقاذ والقوّات العسكريّة»[٢].

١- الأعرج، **ذاكرة الماء- محنة الجنون العاري**، صص ٢٩٣ و٢٩٤.

٢- عباس، **الوطن والعشيرة، تشريح أزمة : ١٩٩١- ١٩٩**، ص ٦٦٨؛ محمدي فر، **الجزائر** ، صص٢٠ و٢١.

تقول نادية، إحدى شخصيات الرواية، حول ممارسة العنف السياسي ضد الرئيس واغتيال بوضياف أمام ملايين من شهود العيان: «الحكومة ما تزال في حماقاتها الأولى ... شاطرون فقط في متابعة مدراء الجرائد عن التجاوزات التي لا يعلنون عنها ويطلقون سراح القتلة والمجرمين. مافيا قتلت رئيسا أمام ثلاثين مليون شاهد ومع ذلك لم تجد شاهدا واحدا ليؤكد الجريمة، صمتت بعدها على قتلة وكأن شيئا لم يكن، ثم اغتالت وزيرا مفكرا، ومن ثم اغتالت رئيس الحكومة. أمام الديمقراطية مسافة كبيرة»[١].

نلحظ ها هنا أن نادية تشير إلى دور الحكومة في العنف السياسي وازدواجية موقفها من القاتلين، فهذه الحكومة تطارد الذين يرفعون أصواتهم ضدّها وتغض الطرف عن القتلة والإرهابيين، وبحسب رأي نادية فالسلطة السياسية والقاتلون هما وجهان لعملة واحدة ولا فرق بينهما، إلا أن نادية لاتكتب ضدّ الحكومة مثل يوسف بل تندد بها قلباً وعقلاً دون لسانها أو يدها، لأنّها تعمل في الصحف الحكوميّة وتخاف أن تفقد عملها.

أشكال العنف السياسي ضدّ المثقّف

الحكومة في هذه الرواية لا تحارب المثقف الذي يساير إيديولوجيتها، بل تحارب المثقف الملتزم بدوره الحقيقي في المطالبة بحقوق الشعب، لأن المثقف الملتزم يقوم باستجواب السلطة ونقد أعمالها، لذا تمارس العنف السياسي ضده لإخضاعه، وتلجأ إلى ترهيبه وتخويفه بشكل مباشر من خلال ما يلي:

الاعتقال والاتهام بالجنون: إذ ينشر يوسف أفكاره من خلال أشعاره وكتاباته، فقامت السلطة باعتقاله وإيداعه في مستشفى المجانين، وهي تبرر عملها هذا أمام الشعب والجماهير بأنه مجنون ويمثل خطراً على المجتمع والناس. فنراها تنعته بالجنون وهي صفة مناقضة للمثقف الواعي بشؤون مجتمعه وحقوقه ومسؤولياته، والحكومة بذلك تسعى لتشويه صورة المثقف.

السجن: يقول موح حول اعتقاله في السجن: «في مطلع السبعينيات سجنتُ ولم أكن في الحقيقة أعبّر إلّا عن احتجاجي مع أصدقائي. كان الاتحاد الطلابي يُحلُّ والطلبة يطاردون ومسوؤلو الاتحاد يقتلون واحداً بعد الآخر. في مطلع الثمانينات عندما سُجن المخرج السينمائي رشيد بن إبراهيم وخرجنا في مسيرة صامتة داخل شوارع العاصمة، خرجت ليلاً من بيتي ولم أعد إلا بعد ثلاثة أيّام»[٢].

---

[١]- الأعرج، **ذاكرة الماء– محنة الجنون العاري**، صص ٢٦٩ و٢٧٠.

[٢]- **المصدر نفسه**، ص ٧٣.

ب) العنف والتطرف الديني

بسبب الهيمنة الفرنسية على الجزائر طوال ١٣٢سنة، ظهرت مجموعة من العيوب الدينية والأخلاقية تجلت في الأخلاق وسلوك الشخصيات والمثقفين والمثقفات الذين تطرّفوا في السفور وشرب الخمر والعلاقات الليبراليه والانحطاط القيمي وممارسة أعمال منافية للتقاليد الاجتماعيةّ؛ فهذه الشؤون جعلت المثقّف الجزائري والمتطرّف الديني في تيّارين متضادين يرى كل منهما الآخر عدواً.

يعتقد البعض أنّ «الأفكار المتطرّفة ناشئةٌ عن الوهابيّة والاحتذاء بأفكار ابن تيميّة، ويعتقد البعض أنّ فقر المعرفة الدينية في الجزائر هو السبب الرئيسيّ للعنف، وبحسب رأي هؤلاء الأشخاص ينبغي لنا أن نبحث في جذور هذا الأمر في السياسات التعليميّة في فترة الاستعمار الفرنسي التي وفّرت الأسباب لانفصال الجزائر الثقافيّ عن البلاد الإسلاميّة والعربية. وحقيقة الأمر أنّ الجيش الأمنيّ الفرنسي خلال سنوات الاستعمار كان السبب الأساسي للعنف في الجزائر»[1].

كما ذكرنا، بعد إلغاء الانتخابات من جانب الجيش، اصطدمت الحكومة وجبهة الانقاذ ودخلت الجزائر مرحلة العنف الخطير وسببت خسائر ماديّة جسيمة. إنّ ظهور الجبهة الإسلاميّة للانقاذ كان نتيجة للتدهور المخيف للظروف الاجتماعية والاقتصادية، فلجأت الجماهير لهذا التيار الديني المتطرف. «التيار الديني المتطرف والراديكاليّ الذي قاد هذه الحركات الإجتماعية إلى مواجهات عنيفة، ليس مع الدولة وأجهزتها فقط، بل مع الكثير من القوى الإجتماعية الأخرى مولداً حالة العنف التي ساهمت في تفريخ الإرهاب الذي ضرب بقوّة بين صفوف أبناء الفئات الشعبيّة»[2].

أشكال العنف الديني ضدّ المثقّف

يتمثل هذا العنف في العنف المباشر والعنف الروحيّ مثل:

الملاحقة وإرسال الرسائل التهديدية: إذ نجد إن موح يتسلّم طروداً كثيرة من جانب المتطرفين، وفي أحد هذه الطرود حينما يفتح الرسالة يواجه تهديدا مباشرا: «أيها الطواغيت الصغار. سترون أيّ منقلب تنقلبون... الإنذار الأخير»[3]. ومن أدوات المتطرفين ملاحقة الأشخاص والمثقفين فحينما يخرج موح من بيته، يشعر بظلّ خلفه، فيرجع ويرى شابّا، يرتبك الشابّ فيقول: «سألتُ شباب الحيّ، فوجهوني نحوك.

[1]- دوستمحمدى، **بررسى ريشه‌هاى خشونت در الجزاير دهه نود**، صص ٢١٧ و ٢١٨.

[2]- عباس، **الوطن والعشيرة، تشريح أزمة : ١٩٩١- ١٩٩٦**، صص١٥٨ و ١٥٩.

[3]- الأعرج، **ذاكرة الماء- محنة الجنون العاري**، ص ٥١

كنت أعمل سائقا لسيارة أجرة والآن بدون عمل، فهل تستطيع مساعدتي للحصول على عمل»[١]. في مرّة أخرى يأتي ذلك الشابّ إلى مدخل البناية التي يسكنها موح ويبحث في صناديق البريد فيلقي رسالة في صندوقه ويتذكر موح هذه القصاصة في صحيفة: «لقد تمّ التعرف على أحد قاتلي المفكر بوخبزة مدير الدراسات الإستراتيجيّة وكان قد جاءه قبل أيّام يطلب منه المساعدة للحصول على عمل، ووعده الأستاذ ببذل مجهود خاص للحصول على عمل. جريدة الوطن (...) ١٩٩»[٢]. فيتذكر كيف قتل المتطرفون بوخبزة الذي سبق وجاءه شاب يطلب منه عملاً. لذا يشعر موح بأنه مهدّد بالموت من جانب المتطرّفين، وبعد تلقيه للرسالة التهديدية الأخيرة، يعيش موح في برزخ الحياة والموت.

الاغتيال: يتمثّل الإغتيال في قتل يوسف الذي يكتب ضدّ العنف الديني في أشعاره ويفضح جرائمه، ويشكّل إغتياله في بيته أمام النوّارة وأخيه أبشع تصوير للعنف الديني. يُقتل كأنّه خروف وإبتداءً يذبح ويقطع رأسه بالسكين ثمّ يطلق الرصاص على قلبه. وقتله بهذه الطريقة يدلّ على أنهم يخافون مخّه وقلبه الرومانتيكيّ.

الإنذارات: كالخطاب الذي يُكتب على أسوار المدينه والمحلات من جانب المتطرّفين. فتحولت حيطان المدينة الى لوحات تقرأ عليها كلّ التخويفات. ففضاء المدينة مخيف حينما تُلصق ملصقات من جانب المتطرّفين: «غداً يوم الثلاثاء اليوم الذى يُخرجُ فيه القتلة عادة سكاكينهم لذبح المثقفين. كتبوا على حيطان المدينة وفي المحلات وعند بوابات الساحات والمقاهى الشعبية: أيّها الشيوعيون. ستذبحون حتى ولو تشبثتم بأستار الكعبة. قل إنّ الإرهاب من أمر ربّي. أيها الكفرة يد الجهاد ستطالكم حتى ولو كنتم في حصون منيعة أو تعلّقتم بأستار الكعبة. وقل إنّ الإرهاب من أمر ربّي. لن يبقى لائكي واحد في هذا البلاد الطاهرة، بلاد الإسلام والفتوحات»[٣].

وهكذا نلاحظ أنّ هذه الجمل تتضمن شحنة كبيرة من الحقد والسطحيّة والتهديد والتطرف، وأنّ المتطرفين يدمجون إنذاراتهم بالاقتباس من نصّ القرآن، وهكذا يبرّرون أعمالهم الإرهابية العنيفة ويستخدمون كلمات مثل الذبح والإرهاب استخداماً مباشراً، ومن خلال هذه التهديدات نرى فهمهم السطحي للآيات القرآنيّة من أجل تبرير أعمالهم.

---

[١]- **المصدر نفسه**، ص ٢٠.

[٢]- **المصدر نفسه**، ص ٢١.

[٣]- **المصدر نفسه**، صص ٥٠ و ٢١١.

الشعور بفقدان الأمن: يقول موح: «فالإحساس بأن يداً وعيناً تراقب فرحتنا وإصرارنا على الحياة وتحاصر خلوتنا لم يغادرنا أبداً، أصبح جزءاً من حياتنا الداخليّة، لا نمشي إلّا به. تآلفنا معه مثلما نتآلف مع أيّ مرض خطير لنستطيع العيش وممارسة الحياة»[١]. كما تمثل الملاحقة نوعاً من أنواع التعذيب النفسي وتتسبب بشعور موح بانعدام الحريّة وإحساسه بأنه سجين في فضاء مفتوح، كما يرى موح في هذا الإحساس مرضاً خطيراً وعليه أن يتعوّده. لكنّه رغم ضيق الحياة لا يلجأ إلى الانعزال، بل يخرج من بيته وينشط.

٢) ردود فعل المثقفين أمام العنف

بعد دراسة أنماط العنف نبحث جدلية المثقّف والعنف. يقول يابوش: «النخبة المثقفة وجدت نفسها في وضعيّة جدّ خاصّة وحرجة، حيث تعرضت من جهة لسكين الذبح والتقتيل، حيث ذهب كثير من المثقفين والمفكرين والإعلاميين ضحايا في ظل ظروف غامضة غير واضحة والبعض فضّل السفر، في حين بقي البعض الآخر يندد أو يوافق، يعارض أو يعاضد»[٢]. اختلفت ردود أفعال المثقفين حول العنف فاختلفت خياراتهم أمام ما يحدث والمثقّف في هذه الرواية هو الملتزم أو الانتهازيّ أو الصامت والمحايد أو المهاجر.

أ) الالتزام

تتميز شخصية المثقّف الملتزم، بالوعي واليقظة، لذا يناضل المثقفون من هذا النوع من أجل إفشاء الحقيقة ويضحون بحياتهم في هذا الطريق. إذ يعمل هذا المثقّف الملتزم، على توعية أبناء المجتمع بحقوقهم. ومن هؤلاء المثقفين في الرواية شخصيتا موح ويوسف اللذينِ لا يغمضان عينيهما على الحقيقة رغم التهديدات التي يواجهانها من قبل السلطة والمتطرّفين الدينيين.

فيوسف أحد الأعضاء الناشطين ضدّ العنف السياسي، لايستطيع أن يتحمل أجواء الموت المسيطرة على الجزائر ويدعو إلى إحلال السلام، خاصة بالنسبة للأطفال والتلاميذ. وهو يشير إلى العنف في أشعاره ويواجه العنف ويُعتقل ويُسجن من جانب السلطة السياسية وفي النهاية يقتله المتطرّف الديني، إذ يزوره الموت في داره، وهذا هو مصير كل مثقف ملتزم مناضل، فنراه يقف وحيداً أمام العنف، يواجه الموت فيقتل ويذبح ثمناً لمعارضته للعنف.

---

[١]- **المصدر نفسه**، ص ١٦٠.

[٢]- يابوش، **الأدب ألجزائريّ الجديد التجربة والمآل**، ص ٢٢٣.

شخصية موح: يصرّ موح على البقاء في الجزائر رغم العنف، ويكتب حول العنف والواقعية الدامية في الجزائر، وهو يرغب بنشر كتابه بمساعدة أحمد صاحب المطبعة لكن أحمد لا ينشر كتابه خوفاً على حياة موح.

يخرج موح من بيته إلى الجامعة والشارع والمدينة، لا يدري هل سيصل إلى المكان المقصود؟ هل سيصل إلى البيت سالماً؟ تجري أحداث الرواية يوم الثلاثاء فيذهب موح إلى الجامعة، كما يريد أن يشارك في جنازة يوسف أيضاً، لذا يسيطر الخوف عليه في الذهاب والإياب، ونراه يمشى خطوة خطوة والخوف يملأ قلبه، ويتحول هذا الخوف المستمر لديه إلى وهم إذ يظن أن هناك من يلاحقه في طريق عودته إلى بيته.

أما عن الأدوات التي يستخدمها المثقف الملتزم لمواجهة العنف، فنجد أن يوسف وموح يختاران النضال الفني، دون اللجوء للكفاح المسلح، ويعود هذا الأمر إلى أنهما يكرهان الحرب والعنف، لذا فيكتبان ضد العنف في أشعارهما ورواياتهما، كما نجد يوسف يكتب تقريراً حول الأحداث العنيفة في الجزائر وها هو يوسف يُقتل وقلمه في يده يستعرض موتاً رمزياً يقول مخاطباً ريما :«يا ريما! نحن الفقراء لا نملك الشيء الكثير سوى كنز الكلمات الذي نورّثه لأصدقائنا. امّا الحكام، هؤلاء الذين يملاؤن التلفزات بوجوههم، سيندثرون ... لكن من ينسى اليوم: شكسبير، فلوبير، الحلّاج، عمر خيام... هؤلاء هم ذاكرتنا و ذاكرة الدنيا»[١]. لذا تمثل الكتابة في زمن العنف أداة ضدّ العنف.

ب) الانتهاز

من المثقفين من يلجأ في زمن العنف إلى الانتهازية وهؤلاء المثقفون هم الذين يضحُّون بالمصلحة العامة من أجل مصالحهم الشخصية. وقد أشارت الباحثة سماح إدريس في كتابها «المثقف العربي والسلطة» الذي درست فيه الروايات المصرية إلى أسباب وجود عدد ضخم من المثقفين الانتهازيين في نفس الروايات نحو: «١) الفقر ٢) رفض الروائيين للانتهازيين واشمئزازهم منهم ٣) حاجة الدولة للمثقفين الانتهازيين ٤) اعتماد أكثر المثقفين على حكوماتهم التي تسيطر على القسم الأعظم من سوق الصحافة (صحافة وإعلام) ٥) عبث المقاومة قد يعزو بعض المثقفين انتهازيتهم إلى عقم التصدي لجبروت الدولة»[٢]. وبدراسة هذه الرواية نستنتج أنّ المثقفين الانتهازيين يستغلون الفرص التي تتاح لهم لتأمين العمل والمال والأمن.

---

[١]- الأعرج، **ذاكرة الماء- محنة الجنون العاري**، ص ٢٤.

[٢]- ادريس، **المثقّف العربي والسلطة، بحث في روايات التجربة الناصريّة**، صص ١١٨- ١٢٢.

من أبرز المثقفين الانتهازيين في الرواية، زميل موح في الجامعة، وهو بائع مخدارت وذهب، ويعتقد أن كلّ الأشياء يمكن أن تشترى وتباع. إنهم يبيعون وهو يشترى فقط! فيشترى الدرجات الامتحانية ويحصل على درجة الدكتوراه دون تعب وجهد، كما كان خبرة في نشر الشائعات، فهو يبيع الحقيقة ويكسب ثناء الحكومة. وقد قرّر أن يغادر البلد مع أنّ الظروف ليست مهددة له، فقد سبق وكتب مقالات في ثناء الإسلاميّين وجبهة التحرير، كما كتب في الصحف سابقاً:إن الأشخاص الذين يغادرون البلد هم الخائنون، والآن يريد هو نفسه مغادرة البلد!!! لذا فهذه الشخصية هي نموذج للمثقف الانتهازي الذي يغير آراءه تبعاً لمصالحه الشخصية ففي البداية كان ضد الهجرة، والآن يريد الهجرة، فهو يعتقد أن على الإنسان أن يساير الظروف والزمان، لأنّ قادة العرب يقولون: لكل مقام مقال. ونراه يقترح على موح أن يترك البلد. فقد أصبح هذا المثقّف تاجراً ورجلاً اقتصادياً بدلاً من أن يكون مثقفاً حقيقياً. لذا يمكننا القول إن الانتهازيين لا يخافون السلطة السياسية والدينيّة، بل يتعاونون معهما لأنّ هناك مصالح ومنافع متبادلة بين المثقف والسلطة، فالسلطة تحتاج إلى مثقفين يؤيدونها ويعبرون عن آرائها ويبررون أعمالها، والمثقف يحتاج إلى السلطة لتحقيق مصالحه الشخصية كالعمل والحصول على بيوت وشهادات علمية ونشر مقالاته في المجالات المعتبرة وتحقيق الشهرة والمال.

ج) الصمت أو الحياد

تتأثر النساء -في هذه الرواية- بالظروف السيئة في الجزائر أكثر من الرجال، ونحن نلحظ أنهن أكثر هشاشة وضعفاً أمام السلطة. فالمرأة المثقفة كما تقدمها الرواية ليست امرأة مكافحة، بل نراها تتعاون مع السلطة أو تستسلم لرغبات السلطة للحصول على العمل والمال أو تهاجر. والنساء المثقفات في هذه الرواية هن: نوّارة، فاطمة، مريم ونادية، إذ نرى أن فاطمة ونادية تفضلان الحياة العادية على قول الحقيقة، لذا فهما تميلان إلى الصمت إزاء انتهاكات السلطة، وتفضلان التطرق إلى الأشياء التافهة التي تبعث على تسلية الناس، ويعود صمتهما هذا إلى ضغوط تتعلق بالحصول على عمل والخوف من البطالة وفقدان لقمة العيش، وبالتالي فهما تتعاونان مع السلطة بشكل إجباري تحت إلحاح هذه الضغوط.

أما شخصية فاطمة، فهي موظّفة في وزارة الثقافة، وتنشط في قسم الفنّ والسينما والصحافة، ويعتقد موح أنّها تشغل بال الناس بشوون عديمة الفائدة، فهي تسافر دائماً ومشغولة بالتحضير لإجراء مقابلات ولقاءات صحفية مع الممثلين والفنانين من الجزائر والعالم، تاركةً الظروف المؤلمة للبلد[١].

---

[١]- الأعرج، **ذاكرة الماء- محنة الجنون العاري**، ص ١٧٧.

وشخصية نادية صحُفية أيضاً تعيش مع ابنتها، وهي تكره نشاطها في الصحُف لأنّها تعتقد أنّ الصحف تترك الأخبار والتيارات الرئيسية وتهتمّ بالهوامش، وحينما كتبت ضدّ العنف وبّخها مدير الصحيفة وهددها بفقدان وظيفتها. فاتخذت جانب السكوت والصمت. لذا يمثل الطرد من الوظيفة والتضييق على المثقف في رزقه واحداً من أدوات إخضاع المثقف من جانب الحكومة.

كما نجد في هذه الرواية بعض الأساتذة، خارج الفصول الدراسية، غير مهتمين بالتعامل مع العالم. يعملون ويشاركون في البحث العلمي بحرية بعيداً عن ما يحدُث في المجتمع والعنف الذي يتعرض له زملاؤهم. وهم بالتزامهم لثقافة الصمت يؤيدون أعمال العنف. يقول الراوي حول هؤلاء المثقفين: «لم يثرني شيء مهم داخل هذه القاعة سوى تلك الكومة من الأستاذات والأساتذة الذين لا يغيرون مواقعهم طوال السنة، لم يحركهم أي شيء، لا الإضرابات ولا الموت، ولا حتى سقوط زملائهم الذين يتحدثون بكثير من الحماس عن اغتيالهم ... يتهاوشون في مسائل فقهية تافهة: هل الضرطة تدفع بالضرورة إلى الوضوء الكبير؟ ...»[١].

أما سبب صمت هؤلاء الأساتذة، فيمكن أن يرجع إلى عدة أمور من قبيل الخوف من المتطرفين، عدم مبالاتهم بما يجري في مجتمعهم، والرغبة في كسب رضا السلطة أو الخوف منها. كما أن عدم الاكتفاء الذاتي وفقدان المثقف للاستقلال الاقتصادي وحاجته إلى الحكومة التي يعمل عندها، يؤدي إلى صمت المثقف أمام العنف، وحينما لا يقوم المثقف بدوره الحقيقي، ينهار بوصفه مثقفاً أمام إغراءات السلطة أو الرهبة منها.

د)المهاجرة

أما الشخصيات التي تختار الهجرة فهما شخصيتا مريم وأحمد، ومريم هي زوجة موح التي تقرر الهجرة إلى فرنسة، وتحاول إقناع موح وابنتها ريما بالهجرة أيضاً، لكن موح لا يقبل بالهجرة وتبقى معه ريما، بينما تلجأ مريم وابنها ياسين إلى فرنسة فتعيش هناك مع إحساس النفي والاغتراب ويظل بالها مشغولاً بالجزائر وزوجها موح وابنتها ريما. أما شخصية أحمد فهو صاحب مطبعة وهو مهدّد ومعرض للملاحقة لنشره كتباً شيوعية، لذا يقرر مغادرة الجزائر إلى تونس: «الناس يعرفونني و الكثير منهم يعتبرونني مروجاً للكتب الشيوعية كما قيل لي. يا خويا تعبتُ. بدأتُ أفكر في بيع كلّ شي و السفر الى تونس. هناك إمكانية كبيرة لتنشيط مشروع النشر. تعرف أنّي لا أستطيع أن أبقي هكذا مكتوف الأيدي»[٢].

---

[١]- **المصدر نفسه**، ص ٥٩.

[٢] - **المصدر نفسه**، ص ٢٥٣.

٣)تجليات العنف

أ) في الفضاء الروائي

مما يلفت الانتباه في هذه الرواية اهتمام الكاتب بالمكان، أي الأمكنة التي يتجلّى فيها العنف. فيستخدم الأعرج الفضاء الروائي لسرد العنف ووصفه، وهكذا يأخذ العنف الموجود شكلاً أدبياً. ففي رواية ذاكرة الماء يتسرّب العنف إلى المكان وأشخاصه ويتجلّى في فضاء الرواية الذي هو فضاء الموت والقهر والاستلاب. فالعنف يتمثّل في الفضاء الروائي مثل: مدينة الجزائر، الشوارع والبيت.

المدينة: يرى موح المدينة، مكاناً حزيناً استولى عليه الموت، إذ تقع فيها الاغتيالات والمجازر، والإرهاب حتى تحولت إلى منطقة حربية بعد أن كانت رمزاً للحياة والأمل. لذا تحلم الشخصيات الروائية بمكان آمن تلجأ اليه وتحتمي به من أعاصير الموت. وليس اهتمام الروائي بمدينة الجزائر– التي تصير شخصية إنسانية تشهد العنف والمجازر وذبح أبنائها والإرهاب — اهتماماً اعتباطياً، بل يشير إلى تغيير فضاء مدينة الجزائر وأمكنتها، حيث يطلق موح على المدينة أسماء من قبيل المدفنة والقفر، يقول: «كان أمامنا يوم واحد فقط قبل العودة إلى **مدفنة كبيرة** اسمها المدينة»[١]. ويقول أيضاً: «أطمئن لنفسي. أحزن لهذا الوطن ويزداد يقيني أكثر بانّي لست بكلّ هذه الخطورة التي يتصورها الذين يريدون قتلي. مجرّد كائن بشريّ ضائع داخل **قفر** اسمه المدينة»[٢].

العنف في الشارع والحيّ: يتجلى العنف في الشوارع من خلال الصراعات والمظاهرات، مثل يوم اغتيال "عزيز"[٣]، الدركيّ الحكوميّ، الذي تم اغتياله في الشارع أثناء خروج الأطفال من المدرسة، فشاهد الأطفال عملية الاغتيال، حتى ربما كانت من المشاهدين، فتركت هذه الحادثة في أنفسهم آثاراً سلبية. ومن الاغتيالات التي تمت في الشارع أيضاً اغتيال شخصية "عبد الرحمن"[٤] بعد خروجه من منزله لشراء صحيفة.

فالشوارع تشهد أحداثاً عنيفة بين الشعب والحكومة والمتطرّفين الدينيين، إذ تشهد المظاهرات الشعبيّة ضدّ السلطة السياسية، كما صارت الشوارع محلاً للإرهاب والاغتيالات فها هو موح مضطر للخروج من بيته، والشوارع تغرق في بركة من دماء الأبرياء، يقول: «أقنع نفسي من جديد. يجب أن أخرج، إذا

١- **المصدر نفسه**، ص ١٢٩.

٢- **المصدر نفسه**، ص ٧٣.

٣- **المصدر نفسه**، ص ١٤٤.

٤- **المصدر نفسه**، ص١٩٩.

خرجت وانحدرت باتجاه المدينة، ستكون غايات الشوارع قد قادتني نحو الموت»[١]. فالشارع هنا يحمل دلالة الخوف ويصبح مسرحاً للموت، كما يبرز العنف في الشوارع من خلال أحداث أكتوبر ١٩٨٨م، التي شهدت فيها الشوارع مظاهرات سلميّة وغير سلميّة.

العنف في البيت: يتحول البيت في هذه الرواية من مكان مغلق إلى مكان مفتوح يتسلل العنف إليه، فيصاب البيت بساكنيه بالعنف، فالعنف الموجود في المدينة يجبر المثقّف على العزلة والتزام البيت، ويتحول البيت من مكان للسكينة والراحة والطمأنينة إلى مكان موحش فيطلق عليه موح أسماء من قبيل القفر والقبر والحفرة، يقول موح: «ماذا أفعل؟ سأبقى مرة أخرى داخل هذا **القفر** الذي اسمه البيت؟ أم أخرج؟»[٢]. ويقول أيضاً: «يوسف قتل قبل يومين، الحضور إلى دفنه واحد من المبررات التي تلحّ عليّ للخروج من هذا **القبر** ... أشعر بأن هذا اليوم استثنائيّ وعليّ أن أقوم بكل الترتيبات الممكنة للخروج من هذه **الحفرة** ...»[٣].

وحينما يرجع موح إلى بيته متوهّماً، يظنّ أنّه ملاحق ويسمع خطوات وأصوات ودقّات شديدة على الباب ... فالبيت ليس مكاناً مغلقاً منعزلاً عن العنف، وبالتالي فالبيت ليس مصدر حماية يقي المثقف من الرعب والقتلة والإرهاب، فموح يرى نفسه وجهاً لوجه الموت دون أي وسيلة، كما أن يوسف يُقتل في بيته أيضاً، فالفضاء يعج بالعنف، ولا فرق بين العنف في الشارع والبيت، فالعنف يسيطر على المدينة بأكملها.

ب) في اللغة

ألقت الأحداث الدامية التي تجري في الجزائر بظلالها وآثارها على اختيار الكلمات في رواية "ذاكرة الماء"، فالكلمات لها رائحة الدم، فهي ترسم مشاهد القتل والمجازر والاغتيالات، وغلبت تيمة الموت والعنف على هذه الرواية، وانعكست هذه التيمة في الألفاظ، فالمعجم اللغوي الذي استخدمه الأعرج في رواية "ذاكرة الماء" ينسجم مع الموضوع وينقل أجواء العنف والإرهاب إلى القارئ. إذ «ليس العنف فقط فعلاً مادياً يمارسه الفرد ضدّ فرد آخر، بل هو أيضاً حدث لغوي أو فعل كلامي. فعلى المستويين المعجمي

---

[١]- **المصدر نفسه**، ص ١٦.

[٢] – **المصدر نفسه**، ص١٦.

[٣] – **المصدر نفسه**، ص ٤٨.

والدلالي، يُتلفظ بالعنف باستعمال طائفة من الكلمات التي تنتمي إلى قاموس مفردات السبّ والشتم والتهديد والتعنيف والتجريح»[١]. ويمكن مشاهدة اللغة العنيفة في المواضع التالية:

اللغة العنيفة الموجودة في الرسائل التي يرسلها المتطرّفون الدينيون إلى المثقفين: «أيها الطواغيت الصغار. سترون أيّ منقلب تنقلبون.... الإنذار الأخير»[٢]. وظاهره العنف والإرهاب من جانب المتطرّف الديني تحضر في الخطاب اللغوي الذي يكتب على أسوار المدينة: «أيها الكفرة، يد الجهاد ستطالكم حتى ولو كنتم في حصون منيعة أو تعلقتم بأستار الكعبة. وقل إن الإرهاب من أمر ربّي»[٣].

كما يتجلى في العناوين الداخلية: فالقسم الأول تحت عنوان: الورد والسيف، والقسم الثاني بعنوان: الخطوة والأصوات، حيث يقابل الأعرج بين الورد والسيف الذي يمثل أداة من أدوات القتل والعنف، وتتكرر مشاهد العنف وتشير الأصوات إلى نتائج العنف وآثاره النفسية، فموح بات يتوهم ويسمع أصواتاً ليست موجودة. فمن عتبة العناوين الداخلية، نلحظ لغة العنف والخوف.

يستخدم الأعرج الرواية كنوع أدبي ليستعرض الأزمة التسعينية فتصبح اللغة عنيفة كفضاء الرواية، فلغة الرواية تتاثر بلغة الواقع، فنرى الكاتب يستخدم الكلمات التي توحي بالعنف مثل: سكين، رصاصة، السكاكين، الرصاص، الحديد، القفر، منشار. «الموت هو الموت. نتسائل كيف ستكون نهايتنا؟ تحت سكين حافٍ، بواسطة منشار لقص البقر المذبوح أو برصاصات طائشة؟»[٤]

ج) في الذاكرة

أمّا التقنية الأخرى التي يستخدمها الأعرج لإبراز العنف في الرواية فهي الذاكرة، فيستعيد الراوي– موح– ذكرياته بقراءة الصحف الماضية. وأول ما يستوقفنا في الرواية هو العنوان الرئيسيّ الذي يتألف من لفظين: ذاكرة– الماء. لفظان مفردان وقد صدّر الأعرج عمله بمقدمة حول العنوان يقول: «وهل للماء ذاكرة؟ هو ذاكرتي أو بعضها منها. ذاكرة جيلي الذي ينقرض الآن داخل البشاعة والسرعة المذهلة والصمت المطبق، ذنبه الوحيد أنه تعلّم، وتيقّن أنه لابديل عن النور في زمن قاتم نزلت ظلمته على

[١]– موهوب، **لغة العنف وعنف اللغة: مقاربة لسانية نفسية**، ص ٤.

[٢]– الأعرج، **ذاكرة الماء– محنة الجنون العاري**، ص ٥١.

[٣]– **المصدر نفسه**، ص٢١١.

[٤]– **المصدر نفسه**، ص ٥٥.

الصدور لتستأصل الذاكرة قبل أن تطمس العيون. هو مجرد صرخة من أعماق الظلام ضدّ الظلام ومن داخل البشاعة ضدّ البشاعة»[١].

هل للماء ذاكرة؟ بالطبع ليست للماء ذاكرة، فالعنوان ذو دلالة رمزيّة، فالماء رمز للطهارة والضوء والحياة. كما أن العنف المنتشر في المجتمع يشوه ذاكرة الماء المتمثل في البحر ولونه الأزرق، وموح يذهب كثيراً إلى البحر لينسى أزمة المدينة. فيوجد تطابق في العنوان والمضمون الروائي، فقد اختار الأعرج هذا العنوان ليدلّ على ذاكرة العنف وذاكرة الجزائر وذاكرة الجيل الذي شهد العنف وعاش في الثمانينات والتسعينيات.

مع عتبة الرواية نلحظ العنف من خلال الذاكرة التي يشير الراوي فيها إلى الزمن الذي كانت أمّ الراوي حاملةً به. حينما قالت العرّافة لأمه: «اسمعي... خامسك، أبشرك سيكون صبياً جميلاً ... تصدقي كثيراً وإلا سيموت بالحديد. قالت أمّي أيّ حديد؟ قالت العرافة: سكيّن، طائرة، سيارة. قالت أمّيّ: الرصاص انتهي مع الثورة، الطائرة بعيدة عنا، والسكين للجزّارين ... وها هو الزمن الميّت يعود، ويمتليء رأسي بالسكاكين والرصاص والطائرات التي أركبها مجبراً والحديد الذي أصبح حقيقة قائمة تملأ الدماغ»[٢]. فالرواية في الواقع تمزج مصير المدينة وأشخاصها بالعرّافة ويصير مصير المدينة كما قالت العرافة، ويعيش موح (المثقف) بين تهديد الحدائد مثل السكين، المنشار، الرصاصة، السيف... وهذه النبوءة تلخيص لهذه الرواية والحوادث التي ستجري في الرواية، والنبوءة بشيوع القتل والعنف في الجزائر.

د) في الأحلام

كما نشاهد العنف في الأحلام، فيصف موح في بداية الرواية الكوابيس التي يراها وهي مشحونة بالعنف والخوف:«في الليلة التي مضت، رأيت أشياء كثيره في الحلم، أشياء محزنة: داستني سيارة فمزقتني ولكنّي في النهاية، استطعت أن أقوم مثل طفل متهور بعد أن جمعت نفسي، قطعة قطعة فقمت واستطعت أن أقف على قدمي. رأيت منشاراً يقطعني مثل قطعة خشب وأنا أضحك بصوت عال ... رأيت ذاكرتي وأنا أضعها أمامي مثل العلبة المسحورة، صممت على اقتحام سرّها، قفزت من داخلها حمامات وغربان ثمّ بحر أزرق والوان رمادية وأتربة صفراء ...»[٣].

---

[١]- **المصدر نفسه**، ص ٩ و ١٠.

[٢]- **المصدر نفسه**، ص ١٥.

[٣]- **المصدر نفسه**، ص ١٦.

إن تقنية الأحلام وسيلة لوصف الشخصيات الروائية من الداخل، فالفضاء الروائي مشحون في الواقع والخيال بالعنف، لذا ينعكس هذا الأمر في الأحلام ويصبح العنف كابوساً في النوم. فيرى موح نفسه مقطوعاً بواسطة منشار ومدعوساً بسيارة وهو يضحك، وذاكرته مثل العلبة التي تخرج منها حمامات الصلح وغربان العنف، فهذه الأحلام نوع من الانفجار السيكولوجي تنشأ عن التوتر والمشاعر المضطربة والصراع الداخلي، الناجم عن الفضاء الخارجي المفعم بالعنف، إلا أن هذه الأحلام والضغوط النفسية لا تحبط موح ولا تقتل أحلامه الحقيقية، فهو يقاوم هذه الأحلام كي لا تتحول إلى رؤيا تشاؤمية.

هـ) في الإعلام

يمثل الإعلام دوراً مهماً في خلق العنف في هذه الرواية، وذلك بنقل الأخبار العنيفة، فيسرد موح يوميات العنف في المدينة والمجتمع من خلال قراءاته للصحف التي احتفظ بها حتى لا تنسى هذه الحافظة الجريحة، وهذه الصحافة تسرد شتى ألوان العنف في الجزائر ابتداءً من سنة ١٩٦٥م حتى التسعينيات. فالعنف في الصحافة يعكس الصدامات السياسية والدينية في المجتمع وتزايد العمليات الإرهابية والاغتيال، فقد أضاف الأعرج إلى روايته الأخبار الصحفية حتّى يربط الرواية بالواقع. وفيما يلي القصاصات الصحفية المقتبسة من الجرائد الوطنيّة الجزائرية ومصدرها وصفحاتها كما جاءت في الرواية.

الصفحة	الحدث	مصدر الحدث
٦١	اغتيل البارحة في الحيّ الجامعيّ ... بالجزائر العاصمة الطالب كمال امزال بضربة سيف على راسه، أخذ على اثرها إلى المستشفى وهناك توفي ويبدو ان الذين قتلوه هم جماعة الإسلاميّين الذين يريدون السيطرة على الحيّ الجامعي	الوحدة ١٩٨(...)
١٣٥	لقد تمّ التعرف على أحد قاتلي المفكر بوخبزة مدير الدراسات الإستراتيجيّة وكان قد جاءه قبل أيام يطلب منه المساعدة للحصول على عمل، ووعده الأستاذ ببذل مجهود خاص للحصول على عمل.	المذياع
٤٧	وُجد الشاعر الفرنسيّ جون سيناك مذبوحا تحت طاولة الأكل، يُعتقد أنّ الجريمة هي مجرّد تصفيات خاصة.	المجاهد الاسبوعيّ ١٩٧(...)

إذن موح يربط القصاصات بنصّ الرواية، فعندما يواجه في الشارع الشابّ الذي يطلب مساعدته ليجد عملاً، يتذكر انتشار خبر اغتيال المفكر بوخبزة في الصحف، على يد الشخص الذي جاءه قبل أيام ليطلب منه المساعدة للحصول على عمل، وفي موضع آخر حينما يسمع من المذياع خبر إلقاء القبض على قاتل يوسف الشاعر، يتذكر اغتيال الشاعر الفرنسي جون سيناك، وتضم هذه القصاصات كما نرى أخبار قتل واغتيال المثقفين خاصة.

النتيجة

*ركزت هذه الرواية على جدليّة العنف والمثقف فأكثر شخصياتها من المثقفين (موح- مريم- يوسف- نادية- نوّارة)، أما أنماط العنف التي واجهها المثقف في هذه الرواية فهي العنف السياسي والعنف الديني.

* يواجه المثقفون كيوسف وموح الناشِطَين ضدّ العنف السياسيّ مجموعة من صور العنف مثل: الاعتقال والاتهام بالجنون والسجن والتعذيب، لكنّ هذه الأمور لاتمنعهما من النضال ضد العنف فيكتبان ضدّ العنف السياسيّ وينشران آثارهما.

* كان العنف الديني إزاء المثقفين أقسى لأنّ المثقفين والمثقفات تطرّفوا في السفور، شرب الخمر، العلاقات الليبراليه للرجال والنساء وممارسات ضدّ التقاليد الإجتماعية. وقد تمثلت أشكال العنف الديني ضدّ المثقّف في: الملاحقة، ارسال الرسائل العنيفة، الإغتيال، الإنذارات والشعور بفقدان الأمن.

*تنوعت ردود فعل المثقفين في هذه الرواية من خلال جدليّة المثقف والعنف بسبب اختلاف ايدئولوجيتهم.

* تغيب عن الرواية شخصية المرأة المثقفة التي تقف أمام أنماط العنف، وتقاومها وتناضل ضدها، فالمرأة المثقفة في هذه الرواية تختار الصمت والحياد خوفاً على نفسها وعملها وأسرتها أو الهجرة.

*المثقف الملتزم مثل يوسف وموح ينتقدان ظروف المجتمع وأعمال السلطة السياسية والدينية فيواجهان العنف من طرفين، ونهايته الموت او العيش تحت الضغط.

* يميل أكثر المثقفين إلى الانتهازية بدلاً من مواجهة العنف، فيبيعون الحقيقة مقابل الحصول على مناصب ومنافع.

*يستخدم الأعرج التقنيات الأدبية لإبراز العنف، فيتجلى العنف في الفضاء الروائي واللغة والذاكرة والأحلام والإعلام.

*يتجلّى العنف كثيراً في الفضاء الروائي واللغة، لذا انعكست ثيمة الموت والعنف في لغة الرواية، وانسجم المعجم اللغوي المستخدم في الرواية مع موضوعها، فنجحت اللغة في نقل مشاهد العنف للقارئ، وقد تمثل عنف اللغة في الرسائل التهديدية التي كان المتطرفون يرسلونها للمثقفين، وفي الألفاظ التي رسمت الفضاء الروائي العنيف من قبيل: السكين، الرصاصة، السكاكين، الرصاص ثمّ في العنوانين الداخليين للرواية: الورد والسيف – الخُطوة والأصوات.

* يستعيد موح ذكرياته العنيفة عن طريق قراءة الصحف والجرائد الماضية. ثم نرى عنف الذاكرة في العنوان الرئيسيّ للرواية الذي يتألف من لفظين وهما: ذاكرة- الماء ثمّ الذاكرة العنيفة للشخصيات.

* نلحظ تسرب العنف إلى العالم النفسي للأشخاص من خلال الأحلام، فيصف موح الكوابيس التي يراها وهي مشحونة بالعنف والخوف.

*يتجلى العنف في الإعلام من خلال نقل موح للصدامات السياسية والدينية في المجتمع، وأخبار القتل والعنف، وقد أتى الأعرج بالأخبار الصحفية حتّى يربط الرواية بالواقع.

قائمة المصادر و المراجع

١. أبوغزالة، هيفاء، **العنف ضدّ المرأة رؤيا مشتركة لأحداث التغيير**، مجلة المجلس الوطني لشؤون الأسرة، رقم ٢، ٢٠٠٨م، صص ١– ٨.

٢. إدريس، سماح، **المثقّف العربي والسلطة، بحث في روايات التجربة الناصريّة**، بيروت: دار الآداب، ١٩٩٢م.

٣. الأعرج، واسيني، **ذاكرة الماء- محنة الجنون العارى**، الطبعة الرابعة، دمشق: ورد للطباعة والنشر والتوزيع، ٢٠٠٨م.

٤. بلعلي، آمنة، **المتخيل في الرواية الجزائرية**، الجزائر: دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، ٢٠٠٦م.

٥. بن‌عروس، زهره، أمقران آيت ايدير، فلة ميجك، **الإسلاموية السياسية، المأساة الجزائرية**، الطبعة الأولى، لبنان: دار الفارابي، ٢٠٠٢م.

٦. توفيق، حسنين، **ظاهره العنف السياسي في النظم العربية**، الطبعة الثانية، بيروت: مركز دراسات وحدة العربية، ١٩٩٩م.

٧. حبيلة، الشريف، **الرواية والعنف، دراسة سوسيو نصية في الرواية الجزائرية المعاصرة**، الجزائر: عالم الكتب الحديث، ٢٠١٠م.

٨. خمري، حسين، **فضاء المتخيل- مقاربات في الرواية**، الطبعة الأولى، الجزائر: منشورات الاختلاف، ٢٠٠٢م.

٩. دوست محمدی، احمد و زحمتکش حسین، «**بررسی ریشه‌های خشونت در الجزایر دهه نود**»، فصلنامه سیاست، دوره ٣٩، شماره ٣، ١٣٨٨ش، صص ٢٠١- ٢١٩.

١٠. عباس، محمد، **الوطن والعشيرة، تشريح أزمة: ١٩٩١- ١٩٩٦**، الطبعة الأولى، الجزائر: وزارة الثقافة، ٢٠٠٥م.

١١. محمدی‌فر، هادی، **الجزائر**، تهران: انتشارات وزارت امور خارجه، ١٣٩٢ش.

١٢. موهوب، مراد، **لغة العنف وعنف اللغة: مقاربة لسانية نفسية**، مؤتمر فيلادلفيا الدولي الثالث عشر ثقافة الحب والكراهية، ٢٠٠٨م.

١٣. هندريش، تيد، **العنف السياسي، فلسفته، أصوله، أبعاده**، ترجمه: عبدالكريم محفوص وعيسى طنوس، الطبعة الأولى، بيروت: دارالمسيرة، ١٩٨٦م.

١٤. يابوش، جعفر، **الأدب الجزائريّ الجديد التجربة والمآل**، الجزائر: مركز البحث في الأنثروبولوجيا الاجتماعية والثقافيّة، ٢٠٠٧م.

مجلة دراسات في اللّغة العربية وآدابها، نصف سنويّة دوليّة محكّمة،
السنة التاسعة، العدد الثامن والعشرون، خريف وشتاء ١٣٩٧هـ. ش/٢٠١٩م
صص ١٠٧ – ١٢٨
DOI:10.22075/lasem.0.621.3856

انزياحاتُ الحذفِ في مجموعة محمود درويش "كزهر اللّوز أو أبعد"، دراسةٌ دلاليَّةٌ

مصطفى نمر* وبشّار علي معطية**

الملخَّصُ:

يتتبّع هذا البحث ظاهرة انزياحات الحذف في مجموعة محمود درويش "كزهر اللوز أو أبعد"، بوصفها عنصراً فاعلاً من عناصر الانزياح التّركيبيّ في النّصّ الشّعريّ، ساعياً إلى رصد أشكال من الحذف في مجموعته، بهدف الوقوف عند جماليّاتها ودلالاتها الفنيّة. ويُعنى البحث بقراءة دلالات الحذف من جهتين؛ الأولى: تتعلّق بمستويات النّحو، والبلاغة، والصّوت، والثانية: تتعلّق بالمستوى الشّكليّ الخطيّ، فيسود النّصّ اختفاء علامات بصريّة، ما يمكن تسميته بـ "الانزياح الكتابيّ البصريّ"، أو "الشّكل الكتابيّ النّصيّ للحذف"، وهو يكثر في الشّعر المعاصر (شعر التّفعيلة وقصيدة النّثر)، ويتمثّل بالنّقاط الّتي يضعها الشّاعر، وبجدليّة البياض والسّواد، وبالامتداد الكتابيّ... وسوى ذلك.

وفي الأولى ما يقع على مستوى الحرف، أو على مستوى الكلمة المفردة، ويكون التّركيز هنا على حركة المركّب النّحويّ في الحذف على المستوى الأفقي، وتقاطعات ذلك مع المستوى الرأسي؛ حيث انفتاحُ الدّلالة بإشعاعات تثري القراءة من خلال عناصر أسلوبية دلاليّة تتحقّق عند التّلقّي، من أهمّها المفاجأة والإدهاش، وفي الثّانية ما يتعلّق برؤية الشّاعر الخاصّة، فيوظّف الحذف على نحو يحقّق به شاعريّة الخطاب، ليخرجه من التّراكيب العاديّة المألوفة إلى تراكيب أكثر فاعليّة؛ إذ تنزاح، فتثير المتلقّي للبحث عن العنصر الغائب اعتماداً على قرائن وسياقات، وهنا تبدو شاعريّة الخطاب الشّعريّ.

فمن أهمّ أهداف هذا البحث قراءة دلالات الحذف في المستوى التّركيبيّ قراءة مخصوصة، والخوض في اكتناه خفاياه في لغة محمود درويش؛ إذ نجد أنّ اللّغة الشّعريّة تبوح بأسرارها، وتقول ما لم تقله اللّغة المعياريّة، فهو يضع القارئ أمام مساءلة لغويّة وفكريّة، وهذه أولى مهام النّصّ الشّعريّ الحديث والمعاصر.

كلمات مفتاحيَّة: الحذف، الانزياح، الدّلالة.

---

* – مدرّس في قسم اللّغة العربيّة بجامعة تشرين، اللّاذقيّة، سورية. هاتف: ٠٩٣٣٨٥١٦١٩.

**–طالب ماجستير في قسم اللّغةالعربيّةبجامعةتشرين،اللّاذقيّة،سورية.(الكاتبالمسؤول)الإيميل: bashar.19833@hotmail.com

تاريخ الوصول: ١٣٩٤/٠٩/٣٠هـ.ش= ٢٠١٥/١٢/٢١م تاريخ القبول: ١٣٩٥/٠٤/٠١ هـ.ش= ٢٠١٦/٠٦/٢١م

المقدِّمة:

تشتغل اللُّغة في هذا المستوى التَّركيبيّ "الحذف" من مَدْخَلِ المحور الأفقيّ للتَّراكيب الشِّعريَّة، ولمَّا كانت غاية المبدع إظهار دلالات شعريَّة ثرَّة في لغته، وإضفاء سماتها الأسلوبيَّة بهدف تحقيق الإثارة والمتعة الفنيَّة في نصِّه الأدبيِّ، فإنَّ تلك "اللُّغة تتحوَّل لكي تعطي للكلام معنى"[١]، وهذا التَّحول هو ما يحقِّق بلاغة التَّركيب الشِّعريِّ، وإعادة هندسته على مستوى أعلى؛ لأنَّ الحذف ذا المواضعات الشِّعريَّة يُعنى بهدم اللُّغة العاديَّة لإعادة بناء لغة أخرى مغايرة. ويمكن لنا بداءة، قبل الولوج إلى القراءة النَّصيَّة للحذف، أن نتوقَّف عند المفهوم الاصطلاحي للانزياح التركيبي الَّذي ينضوي تحته الحذف.

فالانزياحُ التَّركيبيُّ: هو مخالفة التَّراتبيَّة المألوفة لنظام الجملة المعياريَّة؛ إذ يقع في المحور التَّراصفيِّ لبنية النَّصِّ، فعلى المستوى الأفقي يتمظهر التَّقديم والتَّأخير، والحذف، والاعتراض ...، وسوى ذلك من المخالفات الَّتي تفتح الدَّلالة في سياق خاصٍّ من النَّصِّ الشِّعريِّ. ويبدو أنَّ الحذف الَّذي نحن بصدد قراءته في المجموعة الشِّعريَّة يشكِّل عاملاً مهمّاً من عوامل هذا الانزياح، لأنَّه "غياب لعنصر داخل الجملة، إلّا أنَّ هذا العنصر تستلزمه نفس الجملة وتستدعيه"[٢] استناداً إلى السِّياق أو المقام الَّذي يمثِّل علاقات الحضور والغياب، والانزياح في هذا المستوى لا يُحدث أثراً جماليّاً في إطار البنية الظَّاهريَّة للجملة، وإنَّما ترصد الحركة الفاعلة للانزياحات حين يجاوز التَّحليل التَّفكيك والتَّجزئة إلى التَّأسيس والبناء، وتزداد درجة الانزياح البلاغيَّة حين تتناسب الطَّاقة الإيحائيَّة للانزياح التركيبيِّ طرداً مع مسافة التَّوتر الَّتي تحدثها حركة الانزياح المفاجئة في البنية العميقة .[٣]

وقد عني البلاغيون بالأنماط اللغوية التي تخرج عن المألوف، أو المغايرة "على نحو معيَّن عن القواعد والمعايير المثاليَّة الَّتي تحكم اللُّغة العاديَّة"[٤]، كما أنَّهم حدَّدوا سياقات الحذف ورأوا أنَّها تنضوي تحت شرطين

---

[١]- جان كوهن، **بنية اللُّغة الشِّعريَّة**، صـ ١٠٩.

[٢]- **المرجع نفسه**، صـ ١٤٩.

[٣]- ينظر: تيسير سلمان جريكوس، **بلاغة الصُّورة في شعر عبد الوهاب البيَّاتي**. دراسة تحليليَّة جماليَّة، أطروحة دكتوراه، صـ ١٥٧.

[٤]- عبد الحكيم راضي، **نظريَّة اللُّغة في النَّقد العربيِّ**، صـ ٢٠٩.

أساسيَّين؛ الأوَّل: وجود ما يدلُّ على المحذوف من القرائن، والثَّاني: وجود السِّياق الَّذي يترجَّح فيه الحذف على الذِّكر .[١]

ويبدو أنَّ أهمَّ ما يميِّز الحذف أنَّه يستثير ذهن القارئ لتقدير المحذوف من البنية السَّطحيَّة، فيعمل ـ دون شعور منه ـ على إيجاد اتِّصال وتماسك بين الغائب والحاضر، أو بين الخفيِّ والجليِّ، ويقوِّي هذا التَّقديم ما ذهب إليه الإمام "عبد القاهر الجرجانيّ" في باب الحذف[٢]، فقد نظر الجرجانيُّ إلى الحذف ذي الملامح الأدبيَّة بوصفه بعداً جماليَّاً؛ إذ يبرز أثره في مستوى التَّركيب، فيغدو محاولة أسلوبيَّة ترمي إلى الرّقيِّ بالنَّصِّ إلى مستوى تعبيريّ قادر على الخروج عن مقتضيات الأصل، والانزياح بهدف إثارة المتلقِّي، وشدِّ انتباهه، فـ "الحذف الفنيُّ في نظر عبد القاهر هو الحذف المتخيَّر، الَّذي تتجلَّى القيمة الفنيَّة في تخيّره عن طريق مقارنته بالذِّكر الَّذي لا ينهض بما يقوم به في سياقه الخاصِّ من وظائف فنيَّة خاصَّة"[٣]. فالتَّركيب المنزاح الَّذي ينتجه الحذف يعطي مقاصد ودلالات جديدة ذات قيمة فنيَّة فاعلة، ربَّما لا يحقِّقها التَّركيب اللُّغويُّ مع الذِّكر في المقام ذاته، وذلك في تداخلات سياقيَّة خاصَّة من ألفاظ وتراكيب النصِّ الشِّعريِّ.

أهميةُ البحثِ وأهدافُهُ:

يرمي هذا البحث إلى بيان دلالات الحذف، وأثره الأسلوبيِّ النَّاتج من أشكاله المختلفة في مجموعة "كزهر اللَّوز أو أبعد"، محاولاً الكشف عن دلالات هذا المستوى من الانزياح؛ إذ يمكن للقارئ أن يكتشف خصائص جديدة، وانزياحات لا محدودة للنَّصِّ الشِّعريِّ لدى محمود درويش، ومن ثَمَّ سيكشف البحث عن الأثر الَّذي ينهض به الحذف حين يُوضَع القارئ في مواجهة مباشرة مع بواطن القول الشِّعريِّ، الَّذي يضمر كثيراً من الدَّلالات الَّتي تحتمل التَّأويل والتَّعدُّد من جهة، والتَّنقيب عن الكوامن الإيحائيَّة، الَّتي لا يمكن أن تنضب من جهة أخرى.

منهجيَّةُ البحث:

سيعتمد البحثُ المنهجَ الوصفيَّ، مستنداً إلى التَّحليل الأسلوبيِّ، الَّذي يتيح تناول ظاهرة الحذف في المجموعة الشِّعريَّة المختارة، بوصفها انزياحاً تركيبيَّاً ثريّاً بالدَّلالات والإيحاءات.

---

[١]- ينظر: محمّد عبد المطلب، **البلاغة والأسلوبيّة**، ص ٣٢٢-٣٢٣.

[٢]- ينظر: عبد القاهر الجرجانيّ، **دلائل الإعجاز**، ص ١٤٦.

[٣]- حسن طبل، **المعنى في البلاغة العربيّة**، ص ١٨٣.

أوّلاً: حذف الأدوات والحروف:

يتّخذ الشّاعر من حذف الأداة والحرف ظاهرة يتّكئ عليها في مواضع كثيرة من نصوصه الشّعريّة، ومن ذلك حذف أداة النّداء (يا)، وحذف فاء جواب الشّرط، وسنرى أنّ الأوّل أغنى من الثّاني من ناحية الدّلالة الّتي يشكّلها، والوظيفة الّتي يؤديها. لكن نودُّ الإشارة إلى أنّ هذا النّوع من الحذف هو أقلُّ استخداماً من أنواع الحذف الأخرى في المجموعة الشّعريّة.

١ـ حذف ياء النّداء:

يثري حذف (يا) النّداء ـ في مجموعة الشّاعر ـ المركّب الّذي تُضمر فيه؛ إذ تتّجه الدّلالة للانفتاح على معانٍ عميقة، تُخرج المركب إلى بؤرة أخرى تكتنز بالدّلالات، تمتدّ إلى إيقاظ القارئ ودهشته، مركّزاً على المذكور بعد الأداة، ومن قصيدته "منفى (١) نهار الثلاثاء والجوُّ صافٍ" يقول:

ولو أَستطِيعُ الحديثَ إلى شبحِ الموتِ
خَلْفَ سِيَاجِ الأَضَالْيَا لَقُلْتُ: وُلِدْنا
معاً توأَمَيْنِ، أَخي أنتَ يا قَاتِلِيْ،
يا مُهندسَ دَرِبِي على هذهِ الأَرضِ ...
أمّي وأمّكَ، فارمِ سلاحكَ.[١]

يبدو أنّ المنافرة الدّلاليّة في الأسطر واضحة، يؤكّدها الموت الّذي تُبعث منه الحياة، والقوّة الجامعة بين الموت والحياة هي قوّة أزليّة لا فاصل بينهما، وتوظيفه للنّداء (يا قاتلي . يا مهندس دربي) عمّق الرّبط الجامع بينهما، أضف إلى ذلك أنّ النّداء مع (يا) فيه إطلاق نَفَس، وتعبير عن التّأوه والتوجُّع من فعل القاتل/ الموت، داخل نفسه.

وربّما يكون النّداء الأوّل "أخي" إلى القاتل، الّذي هو الأخ العربيُّ، وذلك في إشارة إلى تخاذل العرب عن الوقوف إلى جانبه في دفاعه عن قضيّته، فالأخ صار عدوّاً، ويدعوه إلى رمي سلاحه، كما يدعوه إلى العدولِ عن الصّمت والسُّكوت، فهي مناداة للأخ، الّذي هو القاتل، وهنا تبرز المفارقة (أخوّة . قتل)، غير أنّ تقديم الأخوّة على القتل في سياق الحذف جاء لزيادة وطأته وإيلامه؛ إذ يريد تقريب المنصوح من نفسه، ولكنّه يعمّق المفارقة أيضاً، فكيف للأخ أن يكون قاتلاً؟

[١]- محمود درويش، **كزهر اللّوز أو أبعد**، ص ١٠٨.

وبقراءة مكثَّفة لهذا الانزياح يمكن القول: إنَّ ذكر أداة النَّداء (يا) مع (يا قاتلي . يا مهندس دربي)، لأنَّه أراد تعيين ذلك الموت ومناداته، فأراد التَّشهير به، وحذفها في نداء (أخي) إشارة إلى القرب والتَّودُّد، وهو نوع من الهمس لتقريب المنادى منه ومحاولة استعطافه. وفي قوله من القصيدة عينها:

ولو أستطيعُ الحديثَ إلى الرَّبِّ قلْتُ:

إلهي إلهي! لماذا تخلَّيْتَ عنِّي؟[١]

حُذفت أداة النِّداء في مقام خطاب الذَّات الإلهيَّة، فبرزت صرخة الشَّاعر، وما تشي به من استغاثة تحمل ألماً وتوجُّعاً مستبطناً داخله، في إشارة إلى التَّخلي عنه وعن قضيَّته، وحواره مع الله يعمِّق انحرافه وانزياحه "تخلَّيت عنِّي"؛ وكل ذلك بتأثير الواقع المعيش، محاولاً في قصيدته "منفى[1]" أن يبثَّ شكواه، وهذا الحذف لأداة النِّداء شكَّل نوعاً من القرب والهمس بين ذاته والذَّات الإلهيَّة، يضاف إلى ذلك أنَّ تكرار المنادى يظهر حالة المستغيث، وحاجته إلى المستغاث به، فالنِّداء يتصاعد من أعماق الذَّات المتحسِّرة؛ لأنَّها أقرب ما تكون من الإله عند النّطق باسمه مباشرة من غير أداة نداء، ومن هنا فلا حاجة لذكر الأداة.

٢ـ حذف الفاء من جواب الشَّرط:

تُحذف فاء جواب الشَّرط في مواضع تتطلَّب حضورها في سياق الشَّرط على المستوى القواعديّ التَّجريديّ المعياريّ، ولكنَّ الشَّاعر يؤثر، أحياناً، حذفها، الأمر الَّذي جعلها ظاهرة بارزة في خطابه الشِّعريّ، ومن أمثلة ذلك قوله في قصيدته "إنْ مشيتَ على شارع":

إنْ مَشَيْتَ على شارعٍ لا يُؤَدِّي إلى هاويةْ

قُلْ لِمَنْ يجمعونَ القمامةَ: شكراً![٢]

والتَّقدير "إنْ مشيت ... فقل"، فحذفَ الفاء من جواب الشَّرط، مع العلم أنَّ جواب الشَّرط إن كان طلبيَّاً وجب اقتران الفاء به. غير أنَّ درجة الانزياح تقلُّ في مثل تلك الحذوف، والانفتاح النَّصي أقلُّ امتداداً في المستوى العميق، هنا يمكن القول: ليس كل حذف يمكن أن يعدُّ انزياحاً قياساً إلى الدَّلالة البلاغيَّة الَّتي تتوَّلد من سياق الحذف الخاصّ. وقوله أيضاً:

وبالكلماتِ وجدْتُ الطَّريقَ إلى الاسمِ

أَقْصَرَ...لاْ يفرحُ الشُّعراءُ كثيراً، وإنْ

١- **المصدر نفسه**، صـ ١١٠.

٢- **المصدر نفسه**، صـ ٢٣.

فَرِحوا لن يُصدِّقهم أَحَدٌ...[١]

والتّقدير "وإن فرحوا فلن.."، فحذفَ فاء جواب الشَّرط على الرَّغم من أنَّ البنية المعياريَّة تتطلَّب ذكرها بناءً على القاعدة النَّحويَّة. ويمكن القول: إنَّ هذا النَّوع من حذف الحروف ـ أعني حذف فاء جواب الشَّرط ـ ربَّما لا يقدِّم فائدة أسلوبيَّة ودلاليَّة، لذلك فإنَّ درجة الانزياح البلاغيَّة تكاد تنعدم إلى درجة الصِّفر[٢]؛ إذ لا تستثير مخيَّلة القارئ، غير أنَّ جواب الشَّرط يأتي ـ وفي أحايين كثيرة ـ مجرَّداً من الفاء، في حين أنَّ القاعدة النَّحويَّة تقول بوجوب مجيء الجواب مقترناً بالفاء في أماكن تحدِّدها القاعدة النَّحويَّة، وهذا يرجع إلى لغة الشَّاعر وقاموسه الشِّعريِّ، لكنَّنا آثرنا الإشارة إلى هذا النَّوع من حذف الحروف من باب تسليط الضَّوء على لغة الشَّاعر في مجموعته، وتجدر الإشارة أيضاً إلى نوع آخر من حذف الحروف؛ وهو حذف اللَّام الواقعة في جواب "لو"، وهو من الظَّواهر البارزة لدى الشَّاعر، لكنَّ هذا الحذف كسابقه لا يؤدِّي غايات فنيَّة تذكر.

ثانياً : حذف المفردة (الكلمة النَّصيَّة) :

تنفتح دلالة البنية التَّركيبيَّة في السِّياق الخاصّ لحذف الكلمة، فيظهر في المستوى الأفقي تفتيق دلاليّ، فالبنية العميقة وراء اللُّغة تخفي عوامل متباينة تحضُّ المتلقِّي على ملء فراغات البنية، فيتبدَّى القلق النَّاجم عن انعتاق الدَّال من مدلوله العرفيّ، فتغدو الدَّلالة الشِّعريَّة خالقة للمعنى بحكم تحوُّل الدّلالة من واقعها المعطى إلى واقع جديد يتولَّد عن النَّصّ[٣]. ومن أشكال حذف المفردة ما يكون في الجملة الاسميَّة، كحذف المبتدأ أو الخبر، وما يكون في الجملة الفعليَّة، كحذف الفعل أو المفعول به، وما يكون في مكمِّلات الجملة، كحذف النَّعت أو المنعوت مثلاً.

١ـ حذف المبتدأ (المسند إليه):

يرد حذف المبتدأ في مواضع كثيرة من مجموعة درويش، ويتَّخذ هذا الانزياح دلالات مختلفة، من ذلك قوله:

أُقلِّبُ أحوالَ قَلْبِي على شَجَرِ الجوزِ: خَالٍ

١- **المصدر نفسه**، ص ٤٥.

٢ -ينظر: جان كوهن، **بنية اللغة الشعرية**، ص ٢٤.

٣- ينظر: تيسير سلمان جريكوس، **بلاغة الصُّورة في شعر عبد الوهاب البيَّاتي**. دراسة تحليليَّة جماليَّة، ص ٨٨ ـ ٨٩.

مِنَ الكهرباءِ ككوخٍ صَغِير.[١]

الشَّاعر يبحث عمَّا يبعث الحب في أرجاء قلبه، وهو مسكون بالمنفى، لا يخرج منه إلَّا إليه، فيأتي الفعل "أقلِّب" مبرزاً حالة من القلق والاضطراب والصِّراع النَّفسي، فقلبه "كوخ صغير"، وهذا ما يكشف عن مقدار العزلة والوحدة، فشأنه شأن الكوخ حين خلّوه من الكهرباء، فيصبح كئيباً، وقد حذف المبتدأ، وأبقى الخبر على تقدير "هو خالٍ"، وتنبع الغاية الفنيَّة لهذا الحذف من الاهتمام الخاصِّ بالخبر؛ إذ حذف المبتدأ وفاجأ القارئ به، وما دام القلب في حالة من القلق والاضطراب، فالمهمُّ عنده هيئة ذاك القلب، وحالته الَّتي يعيشها، فهو "خالٍ" من أيِّ شعور يبعث على الأمل، أضف إلى ذلك أنَّ ضمير الغائب (هو) يشعر بشيء غائب بعيد، وهو عكس ما يريد، لأنَّه بحاجة إلى الإسراع في استحضار حالة القلب، وإشراك المتلقِّي وتوجيه اهتمامه بذلك، فغيَّب المبتدأ دونما حاجة إلى ذكره، خاصَّة أنَّ وضع النُّقطتين الرَّأسيتين (:)، ثُمَّ مجيء الخبر مباشرة يجعل القارئ يصطدم بهذا الخبر، الَّذي يشي بحالة القلب، ففي ذكر المبتدأ تفويت وإبطال للغاية الَّتي أراد إيصالها. وقد يُحذف المبتدأ في جواب الاستفهام ومثاله من قصيدته "هي/ هو":

هُوَ: مَنْ هِيَ الأُنثى ـ مَجازُ الأرضِ
فينا؟ مَنْ هُوَ الذَّكَرُ ـ السَّماء؟[٢]

أراد أن يقول: أهي مجاز الأرض؟ أهو السماء؟ فجاءت النَّغمة الصَّاعدة، لتشير إلى الاستفهام والمبتدأ والخبر المحذوفين، وتبرز هنا صورة المرأة ومكانتها؛ إذ تجلَّى ذلك بوضوح في ضمير الجماعة "فينا"، ودرويش لم يجعل السُّلطة للأنثى ولا للذَّكر، بل جعل العلاقة بينهما متكاملة، هنا استيحاء للأسطورة القديمة الَّتي كانت فيها السُّلطة للمرأة في أساطير معيَّنة، وللرَّجل في أساطير أخرى، وقد وظَّف "هي" للأرض، و "هو" للسَّماء لتكون الصِّلة بينهما كما هي بين المرأة والرَّجل، فالسَّماء ترمز إلى المطر الَّذي يبعث الحياة في الأرض، لكن يبدو ميل درويش إلى إعطاء الأولويَّة فيها لضمير الغائبة "هي" على "هو" الغائب، كما يتبيَّن من قصيدته "هي/ هو" القائمة على الحوار؛ إذ المرأةُ هي أصل الحياة والتَّجدُّد، وبعدم ذكر المبتدأ فُسح لنا المجال للإحساس بمدى نشوة الشَّاعر، واحتفائه بالخبر "مجاز"، بما يحمله من دلالات جماليَّة فنِّيَّة أظهرت أهميَّته، ذلك لأنَّ وقوع المبتدأ المحذوف في أوَّل الكلام يجعل المعنى مبنيَّاً على هذا الخبر، فتدور كلُّ

١- محمود درويش، **كزهر اللّوز أو أبعد**، ص ١٠٥.

٢- **المصدر نفسه**، ص ٨٦.

المعاني والصُّور حوله، بينما تأخُّره ووقوعه في آخر السَّطر أو البيت الشِّعريِّ يؤدِّي، على الأغلب، إلى إفقاده بعض الأهميَّة. وقد يحذف الشَّاعر المبتدأ في سياق العطف مع النَّفي، من ذلك قوله:

لو أستطيعُ الحديثَ إلى امرأةٍ
في الطَّريقِ لقلْتُ: خُصُوصِيّتي لا
تُثِيرُ انتباهاً: تَكَلُّسُ بعضِ الشّرايين
في القَدَمينِ، ولا شيءَ أكثَر، فامشِيْ
الهُوَيْنَى معي مثلَ مَشْيِ السّحابةِ
لا هيَ رَيْثٌ ... ولا عَجَل ....[1]

فجماليَّة هذا الانزياح أنَّه ينطوي على حذفين: الأوَّل: حذف على مستوى التَّناصّ مع بيت الشَّاعر القديم؛ إذ يقول الأعشى:

كأنَّ مشيتها من بيتِ جارتِها   مرّ السّحابةِ لا ريثٌ ولا عجلُ[2]

فقد حذف الشَّاعر جزءاً من بيت الأعشى، وهذا يحفِّز القارئ للبحث عن الجزء المفقود، فضلاً عن الإثارة الَّتي يحدثها هذا النَّوع من الحذف، عندما يجعل القارئ يعقد مقارنة بين النَّصين، ويكتشف نوعاً خاصّاً من العلاقات الَّتي تربط بينهما، الأمر الَّذي يزيد من ثراء النَّصِّ الجديد، ويفتح مجالات أخرى للوقوف عند خيال المبدع، والغاية الَّتي يرومها من وراء ذلك الحذف.

الثَّاني: حذف المبتدأ في سياق النَّفي؛ إذ الأصل في التَّركيب هو أن يقول" ولا هي عجل..."، والقرينة الدَّالة على المحذوف هي قرينة لفظيَّة، وقد جاء حذف المبتدأ متوافقاً مع تطلُّعات الشَّاعر، وحاجته للمرأة الَّتي ترافق مسيرة دربه، فأراد أن يدعنا وجهاً لوجه مع الخبر، لأنَّه بحاجة لامرأة يستحثُّها أن ترفق به في أثناء سيره، وأن تمشي كالسَّحابة، فلا متريِّثة فيشعر معها ببطء اللحظات وثقلها، ولا مسرعة تسلبه بمرورها اغتنام ما تبقى له من وقت، يضاف إلى ذلك أنَّ الشاعر أراد التَّركيز على نفي الخبر "عجل" مباشرة، ولهذا التَّفتيق الدَّلالي الأفقي دلالات التَّمسُّك بالحياة واستغلال أوقاتها، والرَّغبة في عدم انقضائها في زمن سريع.

وفي المقطع السَّابق أراد أن يكشف عن الجانب الهشِّ المسكون بالعاطفة الوجدانيَّة تجاه المرأة؛ إذ أضحى يوقن عمق افتقاره إلى امرأة رفيقة تشاركه الدَّرب الطويل الشَّاق، كما أنَّ إبراز كلمة "الطريق" يشي بعدم

[1] – محمود درويش، **كزهر اللّوز أو أبعد**، ص ١٠٨.

[2] – الأعشى ميمون بن قيس، **الدِّيوان**، ص ٥٥.

الاستقرار الوجدانيّ والوجوديّ المستوطن في دواخله، فحاجته للمرأة الّتي يفتقدها تتنامى، لذا سيفتقد ما ستضفيه من دفء وطمأنينة، وهنا يستشعر ضعفه بقوله: "تكلُّس.."؛ إذ أخذت السُّنون ترسم معالمها، وتبدي ملامحها على جسده.

يضاف إلى ذلك أنَّ التَّمنِّي يُدخل البنية الشِّعريَّة في مجال التَّخيُّل غير القابل للتَّحقيق، هنا تظهر وحدة الشَّاعر الّتي تسيطر على أعماقه، فهو لن يتمكَّن من محاورة المرأة، والبوح بضعفه البشريِّ لها؛ لأنَّها غير موجودة أبداً، وربَّما تكون المرأة الّتي تمنَّى اصطحابها هي المعادل الموضوعيّ للوطن.

ويُحذف المبتدأ بعد فعل القول، يقول في قصيدته "منفى(٢) ضبابٌ كثيفٌ على الجسر":

فَقُلْتُ لهُ ـ والمكانُ يمرُّ كإيماءةٍ

بيننا. ما المكانُ؟

فقالَ: عُثُورُ الحواسِّ على موطئٍ

للبديهةِ [١]

يبرز الانزياح بحذف المبتدأ، ويفترض أن تكون البنية المعياريَّة في السَّطر الثَّاني على الشَّكل الآتي " فقال: هو عثور الحواس على موطئ"، فقد حُذف المبتدأ بعد فعل القول في سياق حديثه عن المنفى، وما آلت إليه حياته على الجسر الّذي صار رمزاً للتَّنقُّل والتَّشرُّد، غير أنَّ في هذه القصيدة الّتي جاءت بعنوان "ضباب كثيف على الجسر" ما يحيل على التفاؤل في بعض المواطن الّتي يقدِّم فيها الشَّاعر أسئلته الوجوديَّة، حين يجرِّد من نفسه شخصاً آخر يحاوره، ففي الجواب يحذف المبتدأ "هو"، ويتصدَّر الخبر "عثور" بعد فعل القول، وما يحمله هذا الخبر من دلالات البحث عن الوجود في غيابات المنفى، فتغييب المبتدأ جاء بقصد البحث عن ملامح الذَّات، عن هُويَّتها، عن موطئ قدم محسوس؛ لذلك جاء الخبر منبِّهاً فاعلاً بعد فعل القول، فحَذْفُ المبتدأ هنا أبلغ من ذكره، وأكثر تعبيراً عن رغبة الشَّاعر في تسليط الأضواء على ما يمكن أن يشي بوجوده.

٢ـ حذف الخبر (المسند):

يرد حذف الأخبار في سياقات متعدِّدة، الأمر الّذي يضفي على النَّص الشِّعريِّ انفتاح أفق الدَّلالة في المستوى الأفقي، وهذا يكثر في سياقات أخبار الأفعال النَّاسخة، وخبر المبتدأ، ومن أمثلة حذف خبر النَّاسخ قوله:

---

[١]- محمود درويش، **كزهر اللّوز أو أبعد**، ص ١٣٠.

دَثّرِيْنِي بصوفِكِ يا لغتي، ساعدِيْنِي
على الاختلافِ لكي أبلغَ الائتلاف.
إنْ كُنْتِ كُنْتُ، وإنْ كُنْتُ
كُنْتِ[١]

هذا الفعل النَّاقص الَّذي جاء مكرَّراً بحاجة إلى ما يكمل جملته، والبنية المعياريَّة في الأسطر تتطلَّب أخباراً، غير أنَّ الشَّاعر أحدث انزياحاً بحذفه تلك الأخبار، فالشَّاعر في مقام الكلام على لغته، ترَكَ فعل الكون مفتوحاً للتَّأويل والتَّعدُّد، فلم يخبر عنه، وهذا يحتاج إلى ربط السَّابق باللَّاحق، فقد قال الشَّاعر في سياق القصيدة ما يشي بذلك، فاللُّغة هي من أعطته خصوصيَّته اللُّغوية "تلك خصوصيَّتي اللُّغويَّة"، وهي أيضاً رفيقة دربه "أمشي مع الضَّاد في اللَّيل"، ودرَّبته على التَّواصل مع حروفها "درِّبيني على الاندماج الزِّفافي بين حروف الهجاء". هنا تبرز العلاقة الحميمة بين الشَّاعر ولغة الضَّاد، ومن هنا جاء التَّكثيف للأخبار في السَّطرين الشِّعريَّين، لأنَّ التَّحديد ربَّما لا يشي بالرَّغبة العارمة للذَّات الشَّاعرة في احتفائها باللُّغة وارتباطها بها، لذلك أراد أن يذهب ذهن القارئ في تأويل تلك الأخبار أيَّ مذهب.

وبقراءة أخرى: لو ذكر أخبار تلك الأفعال النَّاقصة لفَقَدَ التَّركيب الإثارة؛ إذ القصد أن يُترك المجال مفتوحاً للتَّعدُّد والتَّأويل أمام القارئ، كما أنَّ اللُّغة هي معادل للحياة، واختفاؤها هو الموت؛ وبذلك تبرز علاقات الحضور والغياب، والموت الَّذي يخشاه الشَّاعر هو موت الكلمة وفناؤها. والأمر الَّذي زاد من ثراء الأسطر تماسكها عبر صيغة الشَّرط المكرَّرة، فضلاً عمَّا يوحيه حرف الكاف المكرَّر من دلالة القوَّة والتَّماسك.

ومن أمثلة حذف الخبر، أيضاً، قوله من قصيدته: "وأنتِ معي":

هَواءٌ ومَاءٌ. نفكُّ الرموزَ. نُسَمِّي،
نُسَمَّى، ولَاْ نتكَلَّمُ إلَّا لنعلَمَ كَم
نَحْنُ نَحْنُ ... وَنَنْسَى الزَّمانْ[٢]

الشَّاعر في مقام التَّعبير عن النَّشوة العارمة وحالة الفرح الَّتي تكتنفه، حينما تكون المرأة إلى جانبه، والمقطع السَّابق من قصيدته "وأنتِ معي"، الَّذي يعبِّر عن الاحتفاء بوجودها، وقد جاء الحذف متماشياً مع تطلُّعات النَّفس، فأحدث هذا الانزياح دلالة لطيفة؛ إذ إنَّ الذِّكر قد يَضِيْقُ بالمعنى الَّذي تحمله الشِّحنة الشُّعوريَّة، وربَّما لا يُغني عمَّا يتخيَّله الشَّاعر، فتقطيع الدَّفقة الشُّعوريَّة، وكبح عجلة النَّفس الشِّعريِّ

[١]- **المصدر نفسه**، صـ ١٢٣.

[٢]- محمود درويش، **كزهر اللَّوز أو أبعد**، صـ ٩٧.

بالصَّمت عن الكلام كان أبلغ تعبيراً ممَّا لو وُجد الخبر في السِّياق ذاته، وحالة النَّشوة الَّتي يعيشها الشَّاعر ـ وإن كان ذلك مجرَّد تخيُّل عابر ـ تستيقظ الحالة الوجدانيَّة، فأراد أن يترك التَّأويل مفتوحاً، وألَّا ينطوي على صفة واحدة.

وبقراءة أخرى: فإنَّ حذف الخبر يدعونا إلى التَّركيز على المبتدأ "نحن"؛ إذ أعطاه صفة جمعيَّة تليق بحالة الفرح المستبطنة في دواخله، وما يحمله من دلالات الارتباط والحبِّ والتَّعلُّق، وبذلك تنكشف الذَّات في حاجتها إلى من يقف إلى جانبها.

٣ـ حذف الفعل (المسند):

يحذف الشَّاعر عناصر من الجملة الفعليَّة، ومن ذلك حذف الفعل، وحذف المفعول به، ويرد حذف الفعل في سياقات مختلفة، ومن أمثلته على حذف الفعل قوله من قصيدته "لم تأتِ":

لَمْ تَأْتِ. قُلْتُ: ولنْ ... إذاً
سأعيدُ ترتيبَ المساءِ بِمَا يليقُ بخَيبتِي
وغيابِها.[1]

فالأصل أن يقول الشَّاعر: "ولن تأتي"، مع دليل لفظيٍّ سابق على الحذف، فعدم تكرار الفعل، وتَرْكُ مكانه فارغاً بوضع نقاط، يثير ذهن القارئ لمعرفة هذا التَّوقُّف عن الكلام، فلم يكرِّر الفعل "تأتي" دلالةً على التَّغييب في الماضي، والنَّفي المطلق في المستقبل؛ إذ نفى الفعل مع عدم ذكره، وما الفائدة من الذِّكر إذا كان الإتيان غير متحقِّق؟ فهي حتَّى مستقبلاً "لن تأتي"، وفقدان الأمل بقدومها يقوده إلى إعادة ترتيب نفسه الَّتي انكسرت فتغدو أفعاله اعتياديَّة.

بقراءة أخرى: فالحذف يشي بدلالة غياب المرأة أو تغييبها بعد طول انتظار، ومحمود درويش لا يطيق الانتظار، هو ينتظر بالفعل في الحياة، لكنَّه يعالج الانتظار بالسُّخرية، كما في قصيدته "لم تأتِ"، أضف إلى ذلك أنَّه يجمع بين أداتي نفي، وذلك يدلُّ على إصراره على عقاب المحبوبة، وتغييبها عن عالمه حتَّى لو أرادت هي غير ذلك، فهو قد غضب منها إلى الحدِّ الَّذي شعر معه أنَّها يجب أن تغيب عن عالمه؛ لأنَّها لا تستحقُّ أن تكون معه. ويحذف الشاعر الفعل ، غالباً، بعد فعل القول، وهي من الظَّواهر الأسلوبيَّة في مجموعته، ومن ذلك قوله:

قالَ لِيْ حُزْنُهُ النَّبوِيُّ: إلى أينَ أذهبُ؟

[1] - المصدر نفسه، ص ٩٣.

قُلْتُ إلى نَجمَةٍ غيرِ مَرئيَّةٍ

أو إلى الكهفِ/[١]

ورد الحذف في السَّطر الثَّاني والثَّالث، والأصل ـ وفاقاً لترميم البنية ـ أن يقول " قلت: اذهب إلى نجمة غير مرئيَّة" "أو اذهب إلى الكهف"، والقرينة الدَّالة على المحذوف هي قرينة لفظيَّة في السَّطر الأوَّل، والحذف هنا يرمي إلى الإسراع في كشف الرَّغبة، وتعرية الذَّات، ووضعها في مواجهة البحث عن وجودها، فالأهمُّ مكان الذَّهاب وليس فعل الذَّهاب، وتسليط الضوء على هذا المكان "نجمة غير مرئية"، وكون النَّجمة ليست مرئيَّة، فإنَّ ذلك لا يعني اختفاء ضوئها.

إذاً، الشَّاعر بحاجة إلى من يرشده ويقوده إلى الطريق السَّليم، وحزنه هنا هو حزن نبويٌّ في إشارة إلى أنَّه يتماهى والأنبياء في حمل رسالته، فهو رسول الكلمة المؤثِّرة، ورؤاه ليست محصورة في بقعة تضاريسيَّة محدَّدة، بل يريد مكاناً متَّسعاً، حتَّى ولو كان طريقاً أو مكاناً مستحيلاً، فهو ينقّب عن وجوده في المستحيل، وكلُّ تلك الخيارات الوهميَّة أراد الشَّاعر البحث عنها، ليبقى في ذاكرة الحياة.

أمَّا حذفه الفعل في السَّطر الثَّالث، ومفاجأة القارئ بخيار الذَّهاب إلى الكهف، فإنَّها قد تحمل بداية مدلولاً سلبيَّاً، إلَّا أنَّ "الكهف" جاء معرَّفاً بـ (ال)، ما يجعله محدَّداً للشَّاعر، وفي ذلك إشارة إلى قصَّة أهل الكهف في القرآن الكريم، فالفتية احتبؤوا في الكهف كي يُبعثوا من جديد، وعليه يكون الكهف انبعاثاً بعد الموت، وحركة بعد السكون، لذلك فالانزياح بحذف الفعل وسَّع دائرة الاهتمام بالكهف، وما يحمله من مدلولات إيجابيَّة، وأمَّا البنية الضِّدِّيَّة نجمة/ الكهف فإنَّها تشي بمدى الصِّراع النَّفسيّ للوصول إلى منطقة وجوديَّة مهما كانت بعيدة أو مستحيلة.

ومن أمثلة حذف الفعل بعد القول، قوله أيضاً:

سَأَلْناهُ: مِمَّ تخاف؟

فقالَ: مِنَ الظِّلِّ... للظِّلِّ رائحةُ الثُّومِ

حِيْنَاً ورائحةُ الدَّمِ حِيْنَاً[٢]

يبرز انزياح الحذف في السَّطر الشِّعري الثَّاني، والبنية المعياريَّة لهذا التَّركيب هي أن يقول: "أخاف من الظِّلِّ..."، فالشَّاعر يحذف الفعل "أخاف" مع دليل لفظيٍّ سابق له، وهو يريد التَّركيز على ماهية الشيء الَّذي يُخوِّف؛ لذلك جاء بالجار والمجرور مباشرة في سياق الجواب، و"حذف الفعل يشكِّل عنصر مفاجأة

[١]- محمود درويش، **كزهر اللّوز أو أبعد**، صـ ٣١.

[٢]- **المصدر نفسه**، صـ ١٦٧.

للمتلقِّي؛ ممَّا يثير اهتمامه باستحضار الفعل والإيحاءات الَّتي تتمخَّض عنه"[١]، وربَّما يتراءى للشَّاعر أنَّه يقيم حواراً مع عدوِّه، فما يُشعر الغاصب بالخوف هو الظِّلُّ، فما هو هذا الظِّلُّ؟ إنَّه الظِّلُّ الَّذي تفوح منه رائحة الدَّم، الدَّم الَّذي يحمل دلالات الثأر من جهة، ودلالات الظّلم والضَّيم من جهة أخرى، والثوم برائحته القويَّة الَّتي تعمُّ المكان دلالة على وجود شبح الميت/ الضَّحيَّة، مخيِّماً في كلِّ بقعةٍ من الأرض، ولما مثَّل هذا الظلُّ الماضي الَّذي سفك فيه القاتل الدِّماء؛ فهذا يؤكِّد خوفه من استعادة الماضي؛ إذ لا يزال شبح الضحيَّة يتراءى للعدوِّ في حلمه ويقظته؛ ليخبره أنَّه لم يمت كما يتوهَّم، وأنَّه لا يزال حيَّاً يطارده. وهنا تبدو لغة الشِّعر ذات بنى تركيبيَّة خاصّة لا تعدل عمَّا هو مألوف من الصِّياغات فحسب، بل قد تخترق معياريَّة الصّحة النَّحويَّة أيضاً، فتولّد جملاً تكسب الشِّعر سمة الإبداع.[٢]

٤ـ حذف المفعول به:

يحذف الشَّاعر المفعول به، ويترك الفعل المتعدِّي من غير مفعول، الأمر الَّذي يفتح باب التَّعدُّد والتَّأويل في بعض الأحيان، أو أنَّ حذف المفعول قد يكون من باب إلزام الفعل، والتَّركيز على ماهيته دونما النَّظر إلى تقدير معين. ومن أمثلة حذف المفعول قوله:

كَمَا لو فَرِحْتُ: رجعْتُ. ضغطْتُ على

جرسِ البابِ أكثرَ مِنْ مَرَّةٍ، وانتظرتُ ....[٣]

ظلَّ الانتظار قابعاً في مخيِّلة الشَّاعر، ومسيطراً على حياته، وهو ألم الغربة في غيابات المنفى، ويتراءى لنا الفعل المتعدِّي "انتظرتُ" في السَّطر الثَّاني من غير مفعول به؛ إذ حذفه واكتفى بوضع النِّقاط دلالة على طول الانتظار، فذِكْرُ مفعول به واحد هنا ربَّما يقلِّل من معاناة الشَّاعر، الَّتي أراد أن يتركها أمام القارئ، ليعيشها هو ذاته، وليكشف عن لواعج الذَّات بفعل الانتظار، وتحديدُ انتظار أيِّ شيء لا يعطي الدَّلالة المقصودة، لذلك فالتَّحقّقات النَّصيَّة هنا تتطلَّب تركَ الانتظار مفتوحاً؛ ليعيد القارئ تأمُّل هذا الانتظار، ويشارك الشَّاعر في انتظاره، ليكون القارئ الشَّاعر ذاته، فيعيش معه تلك اللحظات، وهنا تبدو قيمة الانزياح جليَّة عندما يخلق الحذف تفاعلاً وإثارة في ذهن المتلقّي.

---

[١]- جمال جميل أبو سمرة، **بنية القصيدة الشِّعريَّة عند فايز خضور**، ، ص٦٠.

[٢]- ينظر: تيسير سلمان جريكوس، **بلاغة الصُّورة في شعر عبد الوهاب البيَّاتي**. دراسة تحليليَّة جماليَّة، ص ٩٢.

[٣]- محمود درويش، **كزهر اللّوز أو أبعد**، ص ٦١.

إذاً، الفعل "انتظرت" متعدٍّ إلى مفعول به، ولكنَّ حذفه يُبرز الحدث، ويعمِّق المأساة الَّتي يعيشها الشَّاعر، ويكشف عن زيادة الشُّعور بحالة الانتظار، فلو حدَّد المفعول به لما حمل المعنى تلك الشِّحنة الموحية. ومن أمثلة حذف المفعول أيضاً قوله:

مَنْ لَا يُحِبُّ الآنَ
فِي هَذَا الصَّباحِ،
فَلَنْ يُحِبّ!.[1]

الحبُّ يمثِّل الحياة عند الشَّاعر، طالما راح يبحث عنه في كلِّ منفى، فهو عنده رمز لإعادة إحياء الحياة، وقد حذفَ الشَّاعر المفعول به للفعل المتعدِّي المكرَّر والمنفي "لا يحب" "لن يحب"؛ إذ صار الفعل المتعدّي بمنزلة الفعل اللَّازم، وبحذفه أفسح المجال لعدم تخصيص حبٍّ معيَّن تجاه أمر معيَّن، وإنَّما أراد تعميم ذلك الحبّ، فالأهمُّ هو الحبُّ / الفرح الخفيُّ الَّذي تحدَّثت عنه القصيدة، فهذا الفرح إن لم يَدْعُكَ للحبِّ والانتصار على كلِّ ما عداه، فلن تحبَّ أبداً، أضف إلى ذلك أنَّ الفعل متعدٍّ لكنَّ تعدِّيه يعطيه خصوصيَّة دون غيره، وهذا ما يذهب بالمعنى وجمال التَّركيب، فقد حذف المفعول به لإثبات معنى الفعل وتأكيده، وهنا يستوي الفعل المتعدّي باللَّازم، ويجعل القارئ يركِّز على الفعل دون المفعول، ويغنينا في هذا المقام قول عبد القاهر الجرجاني في سياق حديثه عن إنزال الأفعال المتعدِّية منزلة اللَّازمة؛ إذ يقول: "وإذْ قد عرفتَ هذه الجملة، فاعلم أنَّ أغراضَ النَّاس تختلف في ذكر الأفعال المتعدِّية، فهم يذكرونها تارة ومرادُهم أن يقتصروا على إثبات المعاني الَّتي اشتُقَّت منها للفاعلين، من غير أن يتعرَّضوا لذكر المفعولين. فإذا كان الأمر كذلك، كان الفعل المتعدِّي كغير المتعدِّي مثلاً، في أنَّك لا ترى له مفعولاً لا لفظاً ولا تقديراً[...] وعلى ذلك قوله تعالى: (قل هل يستوي الذين يعلمون والذين لا يعلمون)[2]، والمعنى هل يستوي من له علم ومن لا علم له؟"[3]، فإنزال الفعل المتعدِّي منزلة الفعل اللَّازم ـ في هذا السِّياق النَّصيِّ ـ يحقِّق تفاعلاً بلاغيًّا نصيًّاً.

---

[1]- **المصدر نفسه**، ص ٦٥.

[2]- سورة الزمر، الآية ٩.

[3]- عبد القاهر الجرجاني، **دلائل الإعجاز**، ص ١٥٤.

٥- حذف النّعت والمنعوت:

يظهر أنَّ حذف النّعت والمنعوت أقلُّ استخداماً على مستوى حذف المفردة في مجموعة الشّاعر، ومقارنة بما سبق ذكره من حذف بعض عناصر الجملة الاسميّة أو الفعليّة، ومن أمثلة ذلك قوله في قصيدته "لم ينتظر أحداً ":

فَلَنْ يَقْوَى على التَّكْرَارِ...أَعرفُ
آخرَ المشوارِ منذُ الخطوةِ الأُولى .
يقولُ لنفسِهِ . لَمْ أبتعدْ عَنْ عَالَمٍ،
لَمْ أَقتربْ مِنْ عَالَمٍ[1]

فينفي الانتظار لأنَّه لم يعد يقوى عليه، ثمَّ تأتي دلالة المطابقة بين عالمين، يقف الشاعر على مسافة واحدة منهما، "عالم" واقعي لم يبتعد عنه، يمثل القتل / التّدمير، و "عالم" آخر يبحث عنه، يمثّل السّلام، والأمن، والعدل، وجعلهما نكرة يترك مجالات التّأويل لسماتهما وصفاتهما المتعدِّدة، فهما عالمان متصارعان بزوال أحدهما يوجد الآخر، والانزياح جاء متمثِّلاً بحذف الصِّفة، الّتي لا بدَّ من تقديرها هنا، ودليل الحذف هنا هو دليل حاليٌّ، يفهم من المعرفة بخبايا لغة الذّات الشّاعرة، ف "حذف الصِّفة في اللُّغة يكثر في سياق النّفي حين ينفي المتكلِّم شيئاً ثابتاً بقرينة العقل أو بغيرها من القرائن، فهو في هذه الحالة لا يريد النّفي المطلق، وإنّما نفي الشّيء مقيّداً بصفة مخصوصة"[2]، ولولا تقدير صفة محذوفة بعد لفظة "عالم" لفَقَدَ الكلام تحديد نوع السِّمة الّتي يتّسم بها كل "عالم" من العالمين، وصار مجهولاً، وفيه خلط والتباس، كما أنَّ الحذف بهذه الهيئة يضع المتلقّي في مواجهة مع النَّص، باستثارة ذهنه، ودفعه للكشف عن هذين العالمين وصفاتهما، وهنا تبرز الغاية الفنيّة للانزياح؛ إذ لا فائدة مرجوّة من الحذف إذا لم يحقِّق إثارة ناجعة تحفِّز المتلقِّي، وتثير خياله، حين يقرأ وينتج في آن معاً، يضاف إلى ذلك أنَّ التّنكير يطلق باب التّأويل، فيستدعي التّساؤل عن صفة هذين العالمين. وفي قوله:

قالَ لِيْ: كُلُّ جِسرٍ لِقاءٌ... على
الجسرِ أَدخلُ في خارجِي.[3]

---

[1]- محمود درويش، **كزهر اللّوز أو أبعد**، ص ٣٤.

[2]- طاهر سليمان حمودة، **ظاهرة الحذف في الدّرس اللُّغويّ**، ص ٢٤٧.

[3]- محمود درويش، **كزهر اللوز أو أبعد**، ص ١٣٥.

حذف النَّعت وترك نقاطاً، وقد اكتفى بذكر المنعوت "لقاءٌ"، وفي أحايين كثيرة تحذف "الصِّفة اكتفاءً بطريقة نطق الموصوف بنبر وتنغيم وتلوين معيَّن مع دلالة الموقف الكلاميِّ"[١]، ولهذا الحذف غايته الفنيَّة؛ فالشَّاعر يذكر "اللِّقاء" المرتبط بالجسر، والجسر رمز من رموز التَّواصل، وكذلك رمز من رموز التَّنقل وعدم الاستقرار، لذلك لم يصرِّح بماهية هذا اللِّقاء، الَّذي قد تختفي وراءه صفاتٌ كثيرةٌ إيجابيَّة أو سلبيَّة، وتنكير المنعوت أعطى نوعاً من عدم التَّحديد المطلق، أضف إلى ذلك أنَّ اللِّقاء يحمل دلالة الانتصار للحياة والبقاء.

والمتتبِّع لـ "كزهر اللَّوز أو أبعد" يجد أنَّ الهاجس المسيطر هو هاجس الحياة والموت / البداية النِّهاية، فالشاعر يريد أن ينتصر للحياة في صراعه الدَّائم بين الموت والحياة، وهنا يبرز أثر الحذف جليَّاً وفاقاً لتطلُّعات ذاته؛ إذ شكَّل الحذف عنصراً فاعلاً يدعو القارئ للبحث عن مضمرات النَّفَس الشِّعريِّ. ومثلما يحذف الشَّاعر النَّعت، يحذف المنعوت أيضاً، يقول في قصيدته "منفى(١) نهار الثلاثاء والجوُّ صافٍ":

هلْ أُرِيكُ الموتَ؟ أَسخَرُ مِنْ فِكرتِي،
ثُمَّ أسألُ نَفْسِي: إلى أينَ تَمشِيْنَ
أيَّتها المطمئنَّة مثل النَّعامة ؟.[٢]

حذفَ الشَّاعر المنعوت، والتَّقدير "أيَّتها النَّفس المطمئنَّة"، وذلك استناداً إلى التَّناص مع القرآن الكريم، ومكمن الجمال في هذا الانزياح أنَّه ينطوي على حذفين:

الأوَّل: أنَّ الشَّاعر يتكِّئ على تراث ديني، فحذفَ جزءاً من الكلام في التَّناص مع القرآن الكريم، الوارد في قوله تعالى: (يا أيَّتها النَّفسُ المطمَئنَّةُ ارجعي إلى ربِّك راضيةً مرضيَّةً)[٣]، وهذا يحفِّز المتلقِّي، ويثير ذهنه في البحث عن المحذوف.

الثَّاني: الحذف النَّحويُّ المتمثِّل بحذف المنعوت، والدَّليل على الحذف، هنا، هو دليل عقليٌّ، وحذفُ المنعوت يجعل وقع الكلام مؤثِّراً في المتلقِّي؛ إذ إنَّ التَّركيز يقع على النَّعت "المطمئنة"، ويبرز ذلك في حوار الذَّات الدَّاخلي/ الخارجيّ، فحذف المنعوت هنا، وإقامة النَّعت مقامه وارد من جهة أنَّ النَّعت

١- طاهر سليمان حمودة، **ظاهرة الحذف في الدَّرس اللُّغويِّ**، ، ص ٢٤٦.

٢- محمود درويش، **كزهر اللوز أو أبعد**، ص ١١٠.

٣- سورة الفجر، الآية ٢٧.

خاصَّة يعلم ثبوتها لذلك المنعوت بعينه لا لغيره[١]، فقد آثر أن يفاجئنا بصفة من صفات النَّفس وهي "الطَّمأنينة"، والأهمُّ صفة النَّفس وليس النَّفس عينها، على الرّغم ممَّا يكتنف هذه الطمأنينة الَّتي تشبه النَّعامة، فكيف تكون النَّفس مطمئنَّة مثل النَّعامة؟ فالنَّعامة مجرَّد أن تشعر بالخطر تدفن رأسها في الرَّمل، هذا يعبّر عن نوع من الخوف من الموت، ومحاولة الانتصار عليه شعراً، لأنَّ هذه الطَّمأنينة قد تكون خادعة وهميَّة/ طمأنينة الحياة الَّتي تكون مثل النَّعامة، الَّتي ترمز إلى الضَّعف.

رابعاً: الانزياح الكتابيّ البصريّ:

إذا كان الصَّوت الخارجيُّ في النَّص الشِّعريِّ يقود إلى مشاغلات الحواسِّ وانكشافها الأوَّلي خارج إطار الدَّفقة الشُّعوريَّة، بما يعنيه ذلك من تصاعد وتيرة التَّمثُّل الوصفيِّ للُّغة، والدُّخول في عمليَّة السَّرد والشُّروحات في القول الشِّعريِّ؛ فإنَّ الشَّكل الكتابيَّ (البياض) ـ الَّذي يمثِّل صورة الانزياح البصريّ بحذف الكلام، وشغل السَّطر الشِّعري بدلالات مكثَّفة ـ يصبو إلى المستتر، ليقول أسئلته الجماليَّة الأخرى، في بحث لا متناه عن مشغولات الدَّاخل، عن المكتوم من دلالته لا المكشوف منها، وعن المميَّز والمتفرِّد والمنزاح، لا المتشابه والمألوف، فالبياض في النَّصّ الشِّعريّ يتكلَّم بصوت غير مسموع، فيصنع فجوةً، تنتظر من المتلقِّي ملأها، وهو ما يتيح الانفتاح النَّصيّ والتَّعدُّد الدّلاليّ.

وقد تنبَّه المتقدِّمون إلى هذه المسألة في سياق كلامهم على موافقة مقتضى الحال، فأشاروا إلى أنَّ هناك مواقف يكون فيها الصَّمت أبلغ من الكلام[٢]، وعبَّر أبو العتاهية عن هذا المعنى في قصيدته "لا خير في حشو الكلام" بقوله:

والصَّمْتُ أجملُ بالفتى مِنْ مَنطِقٍ في غيرِ حِينِهِ[٣]

ويكمن ذلك في مواضع تتطلّبها المركَّبات النَّحويَّة البلاغيَّة في اتِّساقها العميق ببنية النَّصِّ، "إلَّا أنَّ الجهد الَّذي يستلزمه التَّلقّي البصريّ للشِّعر مرتبط بإمكانيَّات القراءة الكامنة في انفتاح النَّصِّ الَّذي يقود القارئ إلى تبنِّي استراتيجيَّة خاصَّة به ـ موجّهاً في ذلك بالعلامات النَّصيَّة، ومقتحماً لفضاء تلك العلامات في غرابتها، وجدّتها، وطريقة تنظيمها".[٤]

---

[١]- ينظر: طاهر سليمان حمودة، **ظاهرة الحذف في الدَّرس اللُّغويِّ**، ص ٢٤٤.

[٢]- ينظر: أبو عمر عثمان بن بحر الجاحظ، **البيان والتَّبيين**، ج ١، ص ١٩٤.

[٣]- أبو العتاهية، **الدِّيوان**، ص ٤٤٩.

[٤]- محمد الماكري، **الشَّكل والخطاب**. مدخل لتحليل ظاهراتيّ، ص ١٨٠.

واحتفى محمود درويش بهذه الخاصيَّة؛ إذ كان للشَّكل الكتابيِّ أثرٌ فاعلٌ في بناء لغته، والكشف عن خبايا ذاته ومكنوناته النَّفسيَّة، والفراغ يشكِّل" علامة سيميائيَّة بصريَّة لم يضعها الشَّاعر فضلةً أو شرفاً بلا هدف، لكنَّه سكت عن

جزء من الخطاب يقع على عاتق المتلقِّي مسؤوليَّة تقديره"[1]. يقول في قصيدته: "لم ينتظر أحداً":

لَمْ ينتظرْ شيئاً، ولا حتَّى مفاجأةً،

فلَنْ يَقوَى على التَّكرار ... أعرفُ

آخرَ المشوارِ مُنْذُ الخطوةِ الأُولى .[2]

تأتي الأسطر الشِّعريَّة لتؤكِّد نفي الانتظار والتَّحرر منه، فالهزائم النَّفسيَّة المتلاحقة حوَّلته إلى إنسان غير قادر على عيشها مجدَّداً، فكأنَّها ارتطام داخليٌّ يكسِر داخله ويصعب ترميمه، لذا يأتي النَّفي قاطعاً باستحالة بعث الأمل لديه مجدَّداً؛ إذ يدرك قساوة التَّجربة وأبعاد الطَّريق من البداية، فوضعُ النِّقاط [...] في السَّطر الثَّاني يمنح دلالة التَّكثيف لتلك الأمور الَّتي كان يقوم بها وينتظر، فتركَ تأويلها للقارئ، ليفكَّ دلالة هذا البياض، لأنَّ البياض الَّذي يمثِّله الانقطاع يؤكِّد الموقف الانطوائيّ والحاجة إلى الوحدة وإلى زمان وفضاء ثابتين تمليهما أشياء نابعة من الذَّات[3]، ولما كان الشَّاعر يضيِّق من مساحة السَّطر الشِّعريِّ، فإنَّه - في الوقت عينه - يوسِّع من فضاء المعنى حين يكثِّف الدَّلالة، ويجعلها تنفتح على آفاق رحبة في مخيَّلة القارئ. ومن أمثلة ذلك قوله أيضاً:

أَمشِي خفيفاً، فأَكبرُ عَشْرَ دقائقَ،

عشرينَ، ستِّينَ ...أمشي وتنقصُ

فِيَّ الحياةُ على مهلِها كَسُعالٍ خَفيف..[4]

الحركةُ عند الشَّاعر تقود باتِّجاه الموت، تلك حالة الذَّات الَّتي فقدَت الإحساس بالتَّفاؤل، فالمشي يقوده صوب النِّهاية الوجوديَّة؛ إذ يبرز عمق الارتباط بين الحركة والموت في حركة دؤوبة، فكلُّ مشي يقرِّبُه من الموت، وتأتي تلك النّقاط الَّتي تُركت [...] لتعبِّر عن مدى صراع الذَّات مع الوجود، وعدم القدرة على

[1] -سامح الرواشدة، **إشكاليَّة التَّلقِّي والتَّأويل**، دراسة في الشِّعر العربي الحديث، ص ١٦.

[2] - محمود درويش، **كزهر اللوز أو أبعد**، ص ٣٤.

[3] - ينظر: محمد الماكري، **الشَّكل والخطاب**. مدخل لتحليل ظاهراتيّ، ص ١٠٤.

[4] - محمود درويش، **كزهر اللّوز أو أبعد**، ص ١٠٩.

إيقاف الزّمن المستمرّ، والعجز عن انتزاع الحياة من جبروت الموت، وهنا تتمظهر أسرار البياض الشّعريّ [...]؛ إذ لا بدّ للقارئ من مشاركة فاعلة في ملء هذا البياض، بما يتلاءم وحقيقة تطلُّعات الذّات، فيكشف القارئ عن خبايا النّفس، ثمّ يبرز أثره في عمليّة بناء النّصّ، ومشاركته الفاعلة للذّات المبدعة، فحركتا السواد والبياض للمكوّن الكتابيّ تفتح فضاءات التلقّي على إشعاعات إيحائيّة[١]. وفي قوله:

سَأكتبُ: يا خالقَ الموتِ، دَعني

قليلاً ... وشَأنِي![٢]

يبرز الشّكل الكتابيُّ [...] في السّطر الشّعريّ الثّاني؛ إذ يمكننا أن نقتفي أثر ما تتركه تلك النّقاط بمجرّد معرفتنا أنّ الشّاعر في مقام النّداء، الّذي يمثّل حالة استمهاليّة سكونيّة من شأنها أن تستوقف حركة سير الحياة، فالرّغبة في البقاء بعض الوقت تجعله يستحضر أسلوب الأمر الإنشائيّ، الّذي يتيح لانفعالاته الحبيسة أن تجد متنفّساً لها "دعني"، ثمّ تأتي تلك النّقاط تعبيراً عن تمنّي البقاء والاستمرار، وحبّ الحياة والتّمسك بها، فهو يريد لهذا القليل أن يمتدّ، يريد لهذا القليل أن يكون كثيراً. أضف إلى ذلك أنّ هذا الانزياحَ الكتابيَّ كشف عن ثنائيّتي البقاء/ الفناء، الخلق/ الموت، ليعلو بذلك نبض الوجود على الموت. وفي هذا المستوى نلحظ كيف تنتقل القصيدة من بعدها الإنشاديّ، إلى بعد بصريّ يقتضي من المتلقّي امتلاكاً لسنن تلقٍّ جديدة[٣]. وفي قوله أيضاً:

لَمْ أكنْ بَعْدُ في حاجةٍ للهويّة.

لكنَّهمْ... هؤلاء الّذينَ يجيئونَنَا فوقَ

دبَّابةٍ ينقلونَ المكانَ على الشّاحناتِ

إلى جهةٍ خاطفةْ[٤]

---

[١] – ينظر: تيسير سلمان جريكوس، **بلاغة الصُّورة في شعر عبد الوهاب البيّاتي**. دراسة تحليليّة جماليّة، رسالة دكتوراه، صـ ١٠٠.

[٢] – محمود درويش، **كزهر اللّوز أو أبعد**، ص، ١٤.

[٣] – ينظر: محمد الماكري، **الشّكل والخطاب**. مدخل لتحليل ظاهراتي، صـ ١٧٧.

[٤] –محمود درويش، **كزهر اللّوز أو أبعد**، صـ، صـ ١٥٧.

يحذف كلاماً ويترك للقارئ نقاطاً "لكنّهم ... هؤلاء الّذين يجيئوننا فوق"، فالشّاعر في مقام الكلام على العدوّ، الّذي يحضر بإشارات كثيرة في مجموعته، وهو يجرّد هذا العدو من أيّة تسمية، لذلك اكتفى بوضع النّقاط [...]، وحذف كل ما يخبر عنهم أو يمنحهم حتّى ولو صفة "عدوّ" أو "محتلّ" أو "غاصب"، فهم فقط مارُّون غرباء، وهنا يظهر أثر الانزياح الكتابيّ بيّناً عندما يحذف الشّاعر كلاماً، ويكثّف لغته بقصد ترك مهمّة البحث عن مدلولات ذلك للقارئ، الّذي سيكشف عن الحالة الشُّعوريّة والوجدانيّة الّتي آلت إليها ذاته، فالشّاعر يترك باب التّأويل مفتوحاً في سياق حديثه عن هذا العدوّ، الّذي أراد تغييبه حتّى ولو كان ذلك شعريّاً، وليمنح جسد قصيدته نَفَساً آخر يزيد من تهميشه.

فعمليّة سدِّ الفراغ تكشف أسرار البياض والسّواد، وتحقّق أفقاً واسعاً من التّوقُّعات، وهنا يكون الشّاعر قد نجح في توسيع دائرة التّأويل من جهة، وفي إشراك القارئ في عمليّة التّوقُّع؛ بحيث لا يظلُّ متلقّياً سلبيّاً من جهة أخرى، وهكذا فـ "الاشتغال البلاغيُّ للنّصِّ في جانبه البصريّ ... لا يمكن عزله عن بلاغته اللُّغويّة".(١)

النتيجة:

إذن، يمكن القول: كان الحذف عند محمود درويش أمراً مقصوداً؛ ليحفّز المتلقّي على المشاركة في تأويلات خاصّة، الأمر الّذي يعطيه فرصة التّحرك في كل سطر، فيصبح مشاركاً في عمليّة الإبداع حين يقرأ فيه ما لم يُقرأ، أو يقول ما لم يكن ممكناً قوله، وعندها تغدو القراءة فعلاً لا يخلو من الابتكار والتّجديد؛ إذ إنَّ عمليّة التّخيُّل الّتي يتركها المبدع للمتلقّي عن طريق الحذف، تثمر تفاعلاً من نوع ما بين المبدع والمتلقّي قائماً على البثِّ النّاقص، ثمَّ يظهر أثر المتلقّي في استكمال الجوانب المحذوفة فيه، وبهذا يحقّق الحذف هدفاً مزدوجاً لا يمكن تخطّيه. أمّا ما استخلصناه من نتائج للبحث فيمكن إجمالها في:

١ـ تبيّن لنا أنَّ ظاهرة الحذف هي الأكثر استخداماً في مجموعة "كزهر اللّوز أو أبعد"، وهذا ما لُوحظ بعد أن قمنا بالتّوقُّف عند ظواهر الانزياح التّركيبي الأخرى كالتّقديم والتّأخير، والتّكرار، والاعتراض، الخ.

[1] – محمد الماكري، **الشّكل والخطاب**. مدخل لتحليل ظاهراتي، ص ٣١٣.

٢ـ شكَّل الحذف ظاهرة أسلوبيَّة في المجموعة، لما لها من إمكانات دلاليَّة لا محدودة، أظهرت مقدرة الشَّاعر على شغل المتلقِّي، وإثارة ذهنه بمشغولات الدَّاخل الشِّعريِّ، فكان المتلقِّي عنصراً فاعلاً في بناء النَّصِّ، متلقِّياً ومنتجاً في آنٍ معاً.

٣ـ ركَّز محمود درويش في نصوص المجموعة على حذف الكلمة الواحدة أكثر من غيرها من أنواع الحذف النَّحويِّ الأخرى، سواء أكانت فعلاً أم اسماً، الأمر الَّذي أضفى على تراكيبه تماسكاً، وترابطاً، وانسجاما؛ إذ تخرج التَّراكيب إلى مقاييس ودلالات جديدة غير مألوفة، بخلاف حذف بعض الأدوات والحروف، الَّتي تقلُّ معها درجة الانزياح، إذا ما استثنينا حذف بعض الأدوات، ومنها أداة النِّداء مثلاً.

٤ـ أمَّا على مستوى الانزياح الكتابيِّ البصريِّ، فتكاد تكون هذه الظَّاهرة هي الأكثر وروداً في مجموعته، إذا ما قورنت بظواهر الحذف النَّحويِّ، وهذا يحيل بدوره على دلالات تلك الظَّاهرة، فهو يستعين بها لإضمار حالات نفسيَّة خاصَّة، وإذا كان الحذف النَّحويّ يقتطع من الجملة ما هو غير مهمٍّ، ليركِّز على ما هو أهمّ، فإنَّ الشّكل الكتابيَّ [...] يضمر الدَّلالة الَّتي يريد إيصالها، لأنَّ الذِّكر ربَّما لا يؤدِّي الغرض منها في السِّياق ذاته، فيترك للمتلقِّي ترجيح الدَّلالة الَّتي تعبِّر عن قصده.

قائمة المصادر والمراجع:

ـ القرآنُ الكريمُ.

١. الأعشى، ميمون بن قيس، **الدِّيوان**، تحقيق: د. محمد حسين، (د. ط)، القاهرة: مكتبة الآداب، (د. ت).

٢. الجرجانيّ، عبد القاهر، **دلائل الإعجاز**، تحقيق: محمود شاكر، ط٣، القاهرة: مكتبة الخانجي، ١٩٩٢م.

٣. جريكوس، تيسير، **بلاغة الصُّورة في شعر عبد الوهاب البياتي، دراسة تحليليَّة جماليَّة**، (د.ط)، مصر: رسالة دكتوراه في جامعة عين شمس، ١٩٩٦م.

٤. حمودة، طاهر سليمان، **ظاهرة الحذف في الدَّرس اللُّغويِّ**، (د. ط)، مصر: مطبوعات جامعة الإسكندرية، ١٩٩٨م.

٥. أبو حميدة، محمد صلاح زكي، **الخطاب الشِّعريّ عند محمود درويش**، (دراسة أسلوبيَّة)، ط١، غزَّة: مطبعة المقداد، ٢٠٠٠م.

٦. درويش، محمود، **كزهر اللوز أو أبعد**، ط١، بيروت: رياض الرَّيس للكتب والنَّشر، ٢٠٠٥م.

٧. راضي، عبد الحكيم، **نظرية اللُّغة في النَّقد العربيّ**، ط١، القاهرة: المجلس الأعلى للثّقافة، ٢٠٠٣م.

٨. الرواشدة، سامح، **إشكاليَّة التَّلقِّي والتَّأويل، دراسة في الشِّعر العربيّ الحديث**، ط١، عمَّان، الأردن: جمعيَّة عمَّال المطابع التَّعاونية، ٢٠٠١م.

٩. أبو سمرة، جمال جميل، **بنية القصيدة عند فايز خضور**، ط١، دمشق: وزارة الثَّقافة، ٢٠١٢م.

١٠. طبل، حسن، **المعنى في البلاغة العربيَّة**، ط١، القاهرة: دار الفكر العربيّ، ١٩٩٨.

١١. عبد المطَّلب، محمَّد، **البلاغة والأسلوبيَّة**، ط١، القاهرة: مكتبة لبنان ناشرون، ١٩٩٤م.

١٢. أبو العتاهية، **الدِّيوان**، (د.ط)، بيروت: دار بيروت للطباعة والنشر، ١٩٨٦م.

١٣. أبو عثمان عمرو بن بحر، الجاحظ، **البيان والتَّبين**، تح: عبد السلام هارون، ط٤، بيروت: دار الفكر، (د.ت).

١٤. كوهن، جان، **بنية اللُّغة الشِّعريَّة**، ترجمة: محمَّد الولي ومحمد العمري، ط١، المغرب: دار توبقال للنَّشر، ١٩٨٦م.

١٥. الماكري، محمد، **الشَّكل والخطاب– مدخل لتحليل ظاهراتي**، ط١، الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، ١٩٩١م.

مجلة دراسات في اللّغة العربية وآدابها، نصف سنويّة دوليّة محكّمة،
السنة التاسعة، العدد الثامن والعشرون، خريف وشتاء ١٣٩٧هـ. ش/٢٠١٩م
صص ١٢٩- ١٤٨
DOI:10.22075/lasem.2018.14987.1111

ثنائيّة الأمكنة المغلقة في شعر محمّد عفيفي مطر؛ دراسة سرديّة في "البيت" و"السجن" نموذجاً

شهريار همتي*، حامد پورحشمتي**

الملخّص

تعدّ ثنائيّة المكان أو التقاطب المكانيّ دراسةً نقديّةً جديدةً في معرفة التناقضات والمفارقات لدلالة الألفاظ المكانيّة المتجانسة الّتي تتحوّل وظائفها كي تكسب النصّ سماتٍ جماليّةً تظهر أحياناً وتضمر أخرى. تحمل الأمكنة المغلقة لدورها المرموق في الشعر العربيّ المعاصر وظائف شتّى نحو الوظيفة المعرفيّة الدراميّة ويمكن لها أن توصل القارئ إلى التعرّف لمعانٍ مختلفةٍ تحوم حول انفتاح المكان وانغلاقه، واتّساع المكان وضيقه، وذاتيّة المكان وموضوعيّته وما إلى ذلك من مفارقات تطرء عن طريق التأثّر بالحالات الداخليّة والملابسات الخارجيّة وتؤثّر في جودة إبداعه الشعريّ، ثمّ تؤدّي إلى تقاطبٍ كاملٍ في مفردة مكانٍ واحدٍ. إنّ محمّد عفيفي مطر شاعرٌ مصريٌّ كبيرٌ ترعرع شعره في رحاب مجموعةٍ من التعابير الثنائيّة الّتي تجعل نصّه غير ثابت الدلالة، على الخصوص يتقبّل إقحامه في لجّة التقاطبات المكانيّة؛ مواقف ذاتيّةً واجتماعيّةً متطوّرةً في خطابٍ واحدٍ. تحاول هذه الدراسة باتّباعها المنهج الوصفيّ – التحليليّ أن تتناول سرديّة "البيت" و"السجن" المتقاطبة في شعر محمّد عفيفي مطر، وتدلّ حصيلتها بوجه الإجمال على أنّ الشاعر يعبّر عن توظيف البيت بثنائياتٍ كثنائيّة الحلم والمأساة فيه، وثنائيّة انغلاق فضائه وانفتاحه، ليهرب من جهةٍ من الواقعيّات الخارجيّة وهواجسها المرهقة إلى عالم الذكريّات المبهجة، ويثير من جهةٍ أخرى مشاعر الحزن والقلق عبر توسيع دلالة البيت وخرق حدوده إلى مستوى الأرض والذود عن حياض الوطن. يوسّع الشاعر دلالة السجن بثنائيّة الذاتيّة والموضوعيّة بحيث يعود مبعث نزعته الأولى إلى شدّة معاناته وضغوطه النفسيّة، وتدلّ الثانية على سرد أهمّ مواضيع اجتماعيّةٍ تخصّ مواطنيه في مرحلة حضوره في السجن وقبله.

كلمات مفتاحيّة: السرد، الثنائيّة، المكان المغلق، البيت، السجن، محمّد عفيفي مطر.

---

* – أستاذ مشارك، قسم اللغة العربيّة وآدابها بجامعة الرازي، كرمانشاه، إيران. sh.hemati@yahoo.com

** – طالب دكتوراه، فرع اللغة العربيّة وآدابها بجامعة الرازي، كرمانشاه، إيران. (الكاتب المسؤول) poorheshmati@gmail.com

تاريخ الوصول: ١٣٩٧/٠٣/١٥هـ.ش= ٢٠١٨/٠٥/٠٦م تاريخ القبول: ١٣٩٧/٠٩/٠٦ هـ.ش= ٢٠١٨/١١/٢٧م

المقدّمة

يعتبر محمّد عفيفي مطر من شعراء مصر الكبار ومن أفضل أجيال الستّينات والسبعينات في بلاده. ولد سنة ١٩٣٥م في قرية رملة الأنجب بمحافظة المنوفية وتنعّم منذ صغره بالمشاعر والمواهب الصالحة لقرض الشعر حتىّ تخرّج في كلّية الآداب وظلّ شاعراً كبيراً يمتاز شعره بعلاماته الفارقة واتّجاهاته المتميّزة في حركة الشعر العربيّ المعاصر. إنّه منذ أن تغذّى شعره من تجربةٍ شعوريّةٍ ناجمةٍ عن المنحدرات السياسيّة والاجتماعيّة وهزيمة الآمال الكبيرة الّتي جرّبها منذ إقامته في وطنه ونفيه إلى بلدانٍ أخرى نحو العراق والسودان، مازال يحفظ علاقته مع الأماكن المختلفة أينما كان وينقل هواجسه وتحدّياته النفسيّة والاجتماعيّة في قالب صياغةٍ سرديّةٍ وطيدةٍ والتباسٍ تصويريٍّ واسعٍ بحيث يكون التدقيق في تفاصيل ألوان الأمكنة في شعره تمهيداً لاستقصاء مشاهد علاماتيّةٍ موحيةٍ يبثّ بها الشاعر أفكاره ومعتقداته الرئيسة عن العالم. فهذا العالم الممزوج الّذي يرسمه الشاعر في قصائده وقد أخذناه الآن بعين الاعتبار في هذه الدراسة تحت عنوان الأمكنة المغلقة، يتّحد بأشكال البيئة ومظاهرها، ويلتحم بلحمة أساليبه الفنيّة؛ فتنجلي التجربة والرؤية الذاتيّة في شعره بعيدةً عن التعبير والأداء المباشر أو تتعلّق تجاربه الفذّة بالإيحاء والتركيز على تكبير الأحداث الّتي تفسح له المجال كي يرتبط بالأماكن المختلفة ارتباطاً متماسكاً قد يصل إلى تقاطباتٍ تلتصق بأشكالٍ غير مألوفةٍ من قبل الذائقة المألوفة.

يجدر بالذكر أنّ محمّد عفيفي مطر يهتمّ في شعره بالأمكنة المفتوحة والمغلقة بوفرةٍ بالغةٍ، ولكنّ ما تهدف دراستنا إليه هو محاولة إجلاء سرديّة البنية المكانيّة المغلقة على مستوى التنظير ومقاربتها في قصائده بأجمعها؛ لذلك تسعى أن تجيب على سؤالين رئيسين وهما:

ما هو دور مكاني "البيت" و"السجن" المغلقين في شعر محمّد عفيفي مطر؟

كيف تحقّقت ثنائيّة توظيف مكاني "البيت" و"السجن" في شعره على أساس بنيتهما السرديّة؟

في معرض الردّ على السؤال الأوّل نفترض أن مفردتي البيت والسجن من أهمّ المفردات المكانيّة المغلقة في شعر محمّد عفيفي مطر وقد أصبحتا لافتتين بالنسبة لأمثالهما لما تحظيان به من توظيفٍ سرديٍّ متبدّلٍ ينوي دوماً أن يعدل عن جانبٍ مفهوميٍّ أحاديٍّ ويقبل، في الصياغات المختلفة، صفاتٍ ومفاهيم جديدةً. وفي موضع الردّ على السؤال الثاني نرى أنّ البيت، رغم ما يمكن أن يحمله من ملامح الأمن والسكينة التقليديّة، يحمل ثنائيّاتٍ متراوحةً بين الرؤيا والقلق، واتّساع المكان وانغلاقه. يشتغل الشاعر في سردية السجن أيضاً بثنائيّة التجارب النفسيّة الّتي تركها له ضيق المكان، والمواضيع الاجتماعيّة الّتي تخالجه أحياناً من خارج السجن وداخله.

الدراسات السابقة تفيد بأنّ من عالج لأوّل مرّة ثنائيّة المكان أو التقاطب المكانيّ هو غاستون باشلار في كتابه "جماليّات المكان"، ثمّ توسّعت حدوده في الدراسات اللاحقة. أمّا الدراسات الّتي تباشره وتدنو إلى حدّ ما من نهجنا فهي مقالة «التقاطب والتنافر/التماثل والتناظر: قراءة في رواية "ديك الشمال "لمحمّد

الهرادي»، نشرها محمّد تحريشي سنة ٢٠٠٩م في مجلّة "الخطاب" وقام فيها بتوظيف مفاهيم التقاطب والتنافر وكذا التماثل والتناظر في شعر الهرادي كشفاً عن خصوصيّة بنائه السردي على مستوى الحدث والشخصيّات خاصّةً وطبعاً قد يشير في غضون مساعيه إلى بعض مفردات المكان أيضاً. مقالة «التقاطب المكانيّ في قصائد محمود درويش الحديثة» نشرتها رقيّة رستم‌بور ملكي وفاطمة شيرزاده سنة ٢٠١٢م في العدد التاسع من مجلّة "دراسات في اللغة العربيّة وآدابها" بجامعة سمنان. تهدف الباحثتان إلى إطلالةٍ عامّةٍ على تقاطب المكان في شعر محمود درويش ووصلتا إلى ثنائيّة الوطن والمنفى، وثنائيّة هنا وهناك، وثنائيّة الانقطاع والاتّصال، وثنائيّة العربيّ والغربيّ. مقالة «التقاطب المكانيّ في القصّة القصيرة: قراءة في (ظنون وراء الأشجار) لرزان المغربي» كتبها صفاء محمّد فنيخرة سنة ٢٠١٦م ونشرها في العدد الخامس من "المجلّة العلميّة لكلية التربية" في جامعة مصراتة (ليبيا). وجد الباحث في دراسته أهمّ التقاطبات المكانيّة في قصّة رزان المغربيّ المعنية كالتقاطب الظرفيّ، وتقاطب الداخل والخارج، وتقاطب الأنا والآخر، وتقاطب الملكيّة والشيوع.

تحقّقت محاولاتٌ جمّةٌ في شعر محمّد عفيفي مطر، ولكنها لا تخصّ التقاطب المكانيّ، فعلى الرغم من جهدٍ جهيدٍ بذلناه في العثور على ملامحه في شعره، لم نجد دراسةً متكاملةً تكون قد ارتكزت على مقاربته لدى الشاعر، إلّا دراستين مكانيتين استهدفتا المكان على الإطلاق؛ إحداهما توسم بـ «الخطاب الشعريّ عند محمّد عفيفي مطر» وهي أطروحة دكتوراه ناقشها عبد السلام حسن سلام سنة ١٩٩٥م في كليّة الآداب بجامعة الزقازيق وتطرّق فيها إلى إضاءة مصطلح الخطاب الشعريّ في شعر محمّد عفيفي مطر على قالب خمسة فصولٍ، وبينها يتناول إحصاء حقل المكان في شعره على قالب المستوى المعجميّ فقط. الدراسة الأخرى هي «معجم الأرض في شعر محمّد عفيفي مطر» لمحمّد فكري الجزار؛ نشرها في ملتقى القاهرة الدولي للشعر العربيّ الّذي أُقيم سنة ٢٠١٦م تحت شعار "ضرورة الشعر"، وهي، كما يعلن عنوانها، دراسةٌ مكانيّةٌ في حدود المعجم، لكنّها هذه المرّة تحوم حول مفردات الأرض.

وعياً لذلك، تحاول هذه الدراسة على وجه التحديد تسليط الضوء على أهمّ المكوّنات المكانيّة المغلقة المثيرة وتحليلها على أساس ما يطالب به الإطار التنظيريّ ويناسب التطبيق في نماذجه الشعريّة.

أ. ثنائيّة المكان في النصّ السرديّ

الثنائيّة أو التقاطب[1] في نظريّة الأدب تدلّ على علاقةٍ محكمةٍ بين الاثنين وهي علاقةٌ جدليّةٌ اكتشفها (دي سوسير) لأوّل مرّةٍ بين الكلام واللغة ثمّ وصلت إلى (ألستر فاولر) الّذي يعتقد بمبدأ الترابط بين

[1] -Polarites special.

مجموعةٍ من العناصر الأدبيّة الّتي يمكن أن يشمل جميعها نصٌّ أدبيٌّ واحدٌ[١]. ولكن من المفضّل أن تعرّف ثنائيّة المكان في المصطلح اليوميّ على أنّها «مجموعةٌ من التقاطبات المكانيّة الّتي ظهرت على شكل ثنائيّاتٍ ضديّةٍ، تجمع بين عناصر متعارضةٍ، وتعبّر عن العلاقات والتواترات الّتي تحدث عند اتّصال الراوي أو الشخصيّات بأماكن الأحداث»[٢]. يطرح غاستون باشلار مصطلح الثنائيّة في إطار موضوع الجدليّة بين الداخل والخارج أو بين الوجود والعدم، وهي في رأيه حجر أساسٍ للصور الّتي تتحكم في كلّ الأفكار المتناقضة بحيث إنّ المتكلّم يرسم بها دوائر تفيض عن بعضها أو ترفض بعضها ويعبّر عن دلالة الداخل والخارج أثناء حالة اغترابه وهي تبلغ قمّتها حين تندمج فيها الملامح الخارجيّة بالداخل أو على العكس بدلاً من دمج الكلمات سويّاً تفكّك روابطها [٣].

تنسجم التقاطبات والثنائيّات الضدّيّة في النصّ السرديّ مع تعارض المكان من وجهات (الداخل والخارج) و(الأعلى والأسفل) و(الاتّساع والضيق) و(الاسفل والأعلى) وهي تظهر «كفاءةً إجرائيّةً عاليةً عند العمل به على الفضاء الروائيّ المتجسّد في النصوص، وذلك بفضل التوزيع الّذي يجريه للأمكنة والفضاءات وفقاً لوظائفها وصفاتها الطوبوغرافيّة، ممّا سهّل التمييز داخلها بين الأمكنة والأمكنة المضادّة وأبرز المبدأ الأساسيّ الّذي يقول بانبناء الفضاء الروائيّ إنّما يتمّ عن طريق التعارض»[٤]. إنّ الثنائيّة مفهومٌ منهجيٌّ يستخدم لتصنيف المكان ودلالته ويتناول تواجد قطبين مختلفين في المكان على أساس تقابلاتٍ ضدّيّةٍ تحفل عادةً بدلالاتٍ سيميائيّةٍ وأيديولوجيّةٍ بحيث تتبع صفاتها وعلاماتها حصولاً على الثنائيّات الضديّة الّتي تربط بين حالات التناقض والتعارض أثناء معالجةٍ يقوم بها الباحث في تقييم كيفيّة اشتغال الأديب بالعنصر المكانيّ في النصّ السرديّ[٥]، أو بتعبيرٍ آخر تعدّ ثنائيّة المكان «تقنيةً أثبتت أهميّتها في الكشف عن دلالة الكثير من الأعمال الأدبيّة الّتي تعالج المكان ويعدّ الأداة الرئيسة للكشف عن العلاقات الّتي تحكم الأمكنة وعناصرها».[٦]

---

[١]- عبد الله إبراهيم، **موسوعة السرد العربيّ**، ج١، ص٣٩٠.

[٢]- محمّد عزّام، **شعريّة الخطاب السرديّ**، ص٦٩و٦٨.

[٣]- غاستون باشلار، **جماليات المكان**، ص١٩٢و١٩١.

[٤]- حسن بحراوي، **بنية الشكل الروائيّ** (الفضاء — الزمن — الشخصيّة)، ص٣٦.

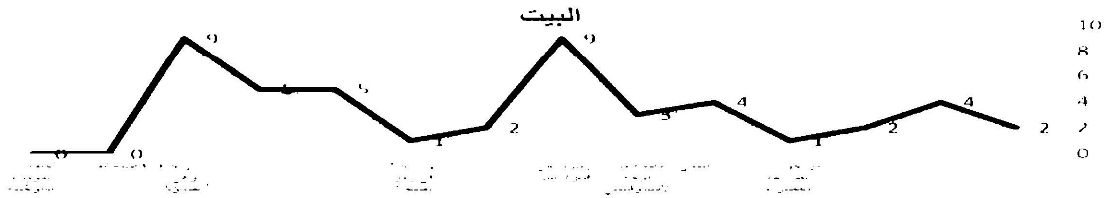
[٥]- صفاء محمّد فنيخرة، **التقاطب المكانيّ في القصّة القصيرة قراءة في** (ظنون وراء الأشجار) لرزان المغربي، ص٣٥.

[٦]- رقيّة رستم‌پور ملكي وفاطمة شيرزادة، **التقاطب المكانيّ في قصائد محمود درويش الحديثة**، ص٥٨.

على الرغم من شيوع توظيف أمكنة مغلقةٍ عديدة في شعر محمّد عفيفي مطر، فقد اخترنا البيت والسجن نموذجاً لما كشفنا فيهما عن مدلولٍ سرديٍّ متغيّرٍ يراعيه الشاعر من خلال نماذجه الشعريّة:

ب. البيت في شعر محمّد عفيفي مطر

يحظى البيت في شعر محمّد عفيفي مطر، لمكانته وطريقة بنائه، بخصوصيّةٍ فذّةٍ ومفرداتٍ مقتطفةٍ تلمح إلى حيويّته وتدلّ على صوره الفنّيّة الرائعة متجلّيّةً في وعي السارد ومشاعره النشيطة. يسعى الشاعر في التعبير عن البيت وتفاصيله أن يضفي عليه ما يتآزر مع تجاربه ويرتبط بخصائص الواقع وربّما يعتبره ملاذاً من الملاذات الآمنة والمحدّدة لعمليّة السرد؛ فله أن يلعب دوراً كبيراً في توليد الأحداث المرويّة وتسييرها؛ لذلك يلمس بكثافةٍ أنّ السارد يهتمّ بمفردة البيت وما يشابهه من دار ومنزل وسكن، إلّا أنّ العناية بدلالاتٍ يضمّها، تستلزم قبل أيّ خطوةٍ أن يؤتى ببنيةٍ منظّمةٍ ويذكر منتجٌ إحصائيٌّ من تكرار لفظته في جميع دواوين الشاعر ليوثق في مستهلّ الأمر دوره الكمّيّ المثير في شعره، كما يلي:



لقد استخدم الشاعر مفردات البيت (البيت، المنزل، الدار) في جميع أعماله الشعريّة ٥١ مرّةً، وبينها يحرز ديوانا "رسوم على قشرة الليل" و"أنت واحدها وهي أعضاؤك انتثرت" قصب السبق في تقديم العناية بالبيت قياساً إلى دواوينه الأخرى وهما يحظيان بنسبةٍ متساويةٍ في توظيف مفردته الّتي يبلغ عددها في كليهما تسع مرّاتٍ، ثمّ يليهما ديوان "من دفتر الصمت" الّذي يتردّد فيه البيت سبع مرّاتٍ وديوانا "والنهر يلبس الأقنعة" و"رباعيّة الفرح" اللذان تتكرّر لفظة البيت فيهما خمس مرّاتٍ على الترتيب. أمّا القصائد الّتي تتميّز بالبيت في شعر محمّد عفيفي مطر فتشمل قصيدة "عذراء الصمت.. والصمت" الّتي جاء فيها البيت أربع مرّاتٍ وقصيدة "كتاب السجن والمواريث" الّتي تضمّه ثلاث مرّاتٍ. تتفرّع لفظة البيت في سائر القصائد كقصيدة "جامعة التوت"، و"مكابدات كيخوتيّة"، و"تتويج"، و"الحصان والجيب"، و"رفع القمح عن فراشة الدمع"، و"عن الحسن بن الهيثم"، و"فرح بالنار"، و"فرح بالتراب"، و"أوّل الحلم آخر الحلم، واكتمل ذبيحاً" و... إلى مرّتين أو مرّةٍ واحدةٍ في أيٍّ منها.

طبقاً لما حصلنا عليه من نظرةٍ عامّةٍ عن البيت في شعر محمّد عفيفي مطر، يمكن التصريح بأنّه ينمو في حنايا نسجه السرديّ ويتّسع مدلوله عبر الاتّصال بالخيوط الدلاليّة الأخرى ليأخذ ثنائيّاتٍ مختلفةً يمكن تفريعها إلى ثنائيّة الحلم والمأساة وثنائيّة الانغلاق والانفتاح كما يلي تطبيقها في النماذج الشعريّة:

١. ثنائيّة الحلم والمأساة

تحقّقت قراءة البيت في شعر محمّد عفيفي مطر ومعرفة معدّل اشتغاله به عن طريق مفهوم تقاطب البيت في سمتي الحلم والمأساة؛ لأنّ البيت هو المكان الحلميّ الأفضل الّذي يحبّه السارد وما زال يبحث عنه لمواصلة العيش والإقامة الخالدة؛ إذ يكون ذلك بمنزلة نقطة انطلاقٍ ونهايةٍ لمن يبدأ بالحركة والرحيل الطويل ويعتبر مأوىً أخيراً في حين يحصل فراقٌ شاسعٌ بينه وبين الشخصيّة[١]. يعدّ البيت في معظم أشعار محمّد عفيفي مطر مكاناً آمناً يلوذ به الشاعر تخلصّاً من ثقل الحياة ومصاعبها، ويكون مصدر هدوءٍ وراحةٍ يسعى إليه بعد زمنٍ طويلٍ يمضيه مع ألوانٍ من العناء والشقاء بعيداً عن مسقط رأسه، كما أنّ الشاعر في قصيدة "كتاب المنفى والمدينة" يرد في عالم الذكريّات ويسلّم على من يتعلّق، بنوعٍ ما، ببيته وما يحيط به سلاماً قائماً على النصّ الغائب ويقول:

نِساءُ النَّهْرِ يَكشِفْنَ عَنِ السَّاقِ
النُّحاسِيَّةِ وَالطَّمْيِ وَعُشْبِ
الخليقةِ الطالعةِ مِنْ كُلِّ نَومٍ
سَلامٌ هِي حَتَّى مَطْلَعِ الفَجْرِ.. سَلامٌ/
مُهْرَةٌ تَصْهَلُ فِي بَيْتِ أَبِي، بَيْتُ أَبِي
مُرْتَحِلٌ فِي جَسَدِ الحُلْمِ [٢]

تتجلى صورة البيت هنا من خلال ذكريات حياة السارد الصبيانيّة المفعمة بتصوير المشاهد وتفاصيل حياته الهنيئة، فيحيّه تحيّة دينيّة «سَلامٌ هِي حَتَّى مَطْلَعِ الفَجْرِ» (القدر: ٥). هذا الخطاب يشبه ردّة فعل شاعرٍ عاد من رحلةٍ بعيدةٍ ويجلس في موقف الرائي لحياته المعتادة الّتي لم تتغيّر بعدُ بل تتراءى كما كانت من قبلُ؛ فيطلب وصفها باستعادة كلّ ما يمتّ إلى ملامح البيت وأبيه بصلة على حدٍّ سواءٍ، لكنّ هذا البيت المستعاد في حالة التذكّر خليطٌ من الغياب والحضور في زمنيه الماضي والراهن؛ أي يفتتح الشاعر مشهد البيت بثنائيّةٍ لا ترجع إلى الماضي إطلاقاً بل إنّ الماضي هو الّذي ينسال إلى حاضر الشاعر؛ من أجل ذلك تنسال تفاصيل حياة الشاعر في هذه المقطوعة إلى مشاهد بصريّةٍ تستعير من بصريّات الصورة كلّ ما يؤدّي إلى ألفة المكان؛ فيأتي التعبير عن المساحة الأليفة كخلفيّة البيت ليتضمّن الكثير من دلالاتٍ

[١] – عبد اللّه بن صفية، **الاستشراف في الرواية العربيّة؛ مقاربة سرديّة في نماذج نصّيّة**، ص١١١و١١٠.

[٢] – محمّد عفيفي مطر، **الأعمال الشعريّة**، ج٢، ص٨٢.

ذهنيّةٍ وأيديولوجيّة منشّطة أي هي «الدلالات الذهنيّة والإديولوجيّة الّتي ستخرج بنا عن الوشائج القائمة بين محيط الإنسان ووعيه بالمظاهر الطبيعيّة وما تولده لديه من مشاعر البهجة والألفة» .[١]

يبقى البيت الأوّل الّذي عاش فيه السارد ملازماً له وما زالت صورته بالرغم من كثرة الأماكن الّتي يرتادها، ووجود متطلّبات اللهو والراحة فيها، تبدو عنده أبهى من الأخرى؛ فهذا الميسم يدلّ على قوّة تأثير المكان الأوّل على السارد حيث تمّحي أمامه كلّ الجماليّات الأخرى حتى لو كانت بشريّةً فتّانةً؛ لأنّ البيت الأوّل هو «البيت الّذي يقيم فيه الإنسان، يؤثّر تأثيراً بليغاً في نفس المقيم فيه ويحدّد مدى إحساسه بالمكان»[٢].

يتقدّم السارد في التعرّف إلى البيت كما تتقدّم الكاميرات السينمائيّة بلقطاتها؛ فهو، بعدما يخرج من رسم الصورة التمهيديّة من بيت أبيه وتحيّته له، يواصل حنينه إليه في مواقف وجدانيّةٍ أخرى، بحيث إنّ البيت، فضلاً عن تعلّقه بنوستالجيا العودة إلى ماضي الشخصيّة، يبرز لديه في موقف التشبيب والتغزّل بالحبيبة كما يقول:

فَأراكِ الْآنَ.. صَدَىً مُنْطَفِئاً يَحْمِلُ ما أفْقَدَنِي
العَالَمُ مِنْ آياتِ الطيبةِ
أشُمُّ ضَفائرك المخْضُوبَة
وَأُحِسُّ روائحَ بَيْتِي الأوَّلِ وَالجُدُرَ المطْلُولَةَ بِالأنْداءِ
وَأرانِي أرْقُصُ فِي عَيْنَيْك خِلالَ الزَّنْبَقِ وَالتُّوتِياءِ [٣]

تتلاشى في هذا النموذج جماليّات المرأة في جماليّات البيت أو بعبارةٍ أخرى تذوب حلميّة المرأة في حلميّة البيت بحيث يُبرز النصّ الأعلى بشكلٍ واضحٍ أثر الجانب النفسيّ والجسديّ لشخصية الحبيبة على المكان الّذي جعل الشاعر في حالة حلمٍ جميلٍ، متّخذاً منه تقنيةً لاطلاق عنان الخيال والتفكير؛ فالبحث عن الحبيبة هو البحث عن مكانٍ آمنٍ يجد الشاعر بين جدرانه طفولته الضائعة. يعبّر هنا الشاعر عن مجرّد إحساسه المادّي بالنسبة للبيت ويحظى خياله من خلال هذا النقل الشعوريّ بأصداء الوصف التقليديّ دون أن يمرّ بالحدود العامّة للتخييل ويرد في تفاصيله الأخرى؛ في الواقع يكتفي هنا الشاعر بإشارةٍ بصريّةٍ عامّةٍ عن البيت ولا يخرج من وصفه العابر سوى وقوفٍ قليلٍ يبادره في جدرانه الّتي ابتلّت بالندى ثمّ يواصل تغزّله بالحبيبة.

---

[١]- حسن بحراوي، **بنية الشكل الروائيّ** (الفضاء – الزمن – الشخصيّة)، ص٥٢.

[٢]- مرشد أحمد، **البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر اللّه**، ص٩٢.

[٣]- محمّد عفيفي مطر، **الأعمال الشعريّة**، ج٢، ص١٩١.

علماً بالوصف الأعلى وتكميلاً له، قد تصل إشارات الشاعر المكانيّة عن البيت الحلميّ إلى إشاراتٍ بصريّةٍ غامضةٍ لا تتعلّق بمكانٍ محدّدٍ، وهذه الإشارات المكانيّة على أساس تفريع أومبيرتو إكو[1](الناقد السيميائيّ الكبير) من إشاراتٍ سرديّةٍ ليست لها هويّةٌ مكانيّةٌ بالفعل بل هي مجرّدة إشاراتٍ مكانيّةٍ تلقائيّةٍ إلى مكانٍ غير معروفٍ؛ لذلك في مثل هذه الأمكنة مع أنّ الصورة يجب أن تكون تجسيديّةً، تغدو حسيّةً بصريّةً[2]، وهذه الإشارة إلى البيت الحلميّ في شعر عفيفي مطر مازالت إشارةً عامّةً تخدم الموقف والموضوع كما يقول:

كُنْتُ أطْلُبُ بَيْتاً وَعائلةً أَسْتَرِدُّ عَلَى
خُبْزِها شَرَفَ الاسْمِ ..
هَا أنْتِ عاريةٌ تَفْتَحِينَ الصَّنادِيقَ
تُعْطِيني مِنْ خَزائِنِ فَخِذَيْك مَمْلَكةً [3]

تعدّ هنا الإشارة المكانيّة عن البيت إشارةً عامّةً؛ لأنّ ما يهمّ السارد في صورة البيت ويقيم صلته بالظواهر الأخرى هو استحضار الشخصيّات المحبّبة (عائلة) وإظهار نشاطها وحيويّتها في البيت، لأنّ «الإنسان من خلال حركته في المكان يقوم برسم جماليّات هذا المكان والمكان بدون الإنسان عبارةٌ عن قطعةٍ من الجماد، لا حياة ولا روح فيها»[4]، كما أنّ الشاعر، لتجسيد هذا الأمر، يطلب بيتاً فيه أسرةٌ نبيلةٌ تحتاج إلى إعانة من يقدر إبّان الضيق والحرج أن يعيد شرفها المسوس وعرضها الذاهب. يكتفي هنا الشاعر بقيمة البيت المرافق لحضور العائلة إلى مستواها التقليديّ (أستردّ على خبزها شرف الإسم» ثمّ يواصل، من عبارة «ها أنتِ عارية تفتحين ...»، وصفه بنشاط شخصيّة الحبيبة في البيت والتنويه بجمالها. هنا، يواجه الشاعر البيت عكساً للموقف الماضي الّذي كان جمال الحبيبة في قيد البيت ومرهوناً بجماله، لكنّ البيت مرهون هذه المرّة بجمال الحبيبة بحيث إنّ الشاعر يتوق إلى البيت لأجل قيمته الإنسانيّة وليس قيمته المكانيّة.

لم يجعل الشاعر البيت إطاراً للحدث السرديّ فحسب ولم يبالِ بوصف جدرانه وأثاثه وعدّة مكوّناته بتدقيق متناهٍ، بل يحاول التركيز على مأساويّة تجارب حياة الشخصيّة الّتي انعقدت أواصرها بهذا المكان؛

---

1 -Umberto Eco.

٢- غلامحسين غلامحسين‌زاده والآخرون، **روايت‌شناسى نشانه‌ها در «افسانه» نيما**، ص١٢١.

٣- محمّد عفيفي مطر، **الأعمال الشعريّة**، ج٣، ص١٢٨.

٤- مريم اكبرى موسى‌آبادي ومحمّد خاقانى اصفهاني، **دلالة المكان في رواية موسم الهجرة إلى الشمال**، ص١٧.

فنرى أنّ البيت يستطيع أن يثير مشاعر الأسى والكمد في نفس الشخصيّة ويزيد من معاناته وآلامه، ولاسيّما حين يفقد نشاطه وصموده، يؤثّر مشهده المؤسف في تعبير الشاعر وسرده؛ كما يمكن الشعور بهذه الرؤية الثنائيّة الداخليّة للبيت في هذا المقطع من قصيدة "من أغاني الحواكير" حين يقول:

عَرَفْتُ الجُوعَ وَالسَّمَّ وَأيّامَ الضّياعِ
وَعَرَفْتُ السُّهْدَ فِي الغُرْبَةِ، وَالجُرْحَ الَّذِي
آكُلُ مِنْهُ
كانَتِ الأبوابُ صَمّاءَ.. وَلكِنّي أتَيْتُ
بَعْدَ أعْوامٍ إلَى مَنْزِلِنا الصّامِتِ جِئْتُ
وَوَجَدْتُ الأحْرُفَ السَّوداءَ تَحْبُو فِي الإطارِ [1]

لقد اتّصفت هنا الرؤية الداخليّة للبيت أو المنزل بدلالات الحزن والأسى، ذلك لأنّ البيت يستطيع أن يترك إيقاعاً شجياً خاصّاً يتّصف بمعاني الظلام والعزلة، ويعلن عن وحشة المكان وصمته، ولاسيّما حين يعبّر السارد عن بُعد الشخصيّة وغيابها عنه لفترةٍ طويلةٍ[2]. يحاول الشاعر، هنا، أن يظهر الفضاء المفتوح ضيّقاً، آملاً أن يكون البيت، في خياله، وقفة فراغٍ واستراحةٍ لنسيان الجلبة الشاملة الّتي تتكبّدها الشخصيّة في الغربة، غير أنّ هذا البيت الّذي تعود إليه لم يعد مرجوّاً للغاية بل ترى أنّه فقد بالفعل صموده وليست لديه الآن قدرةٌ وافيةٌ على المقاومة المتوقّعة؛ فأصبح – وفق تعبيره – صامتاً واستولت عليه الظلمة والعتمة.
يلتزم الشاعر في وصف البيت المأساويّ بميسمين متناقضين يمكن أن يدلّا على ثنائيّة المكان عنده أيضاً وهما الاستقصاء والانتقاء أي «(الاستقصاء) يصف كلّ ما تقع عليه عين الراوي، ولا يدع تفصيلاً إلّا ذكره، بخلاف (الانتقاء) الّذي يكتفي ببعض المشاهد الدالّة تاركاً للقارئ مجالاً للإيحاء»[3]؛ فيُعرف أنّ الشاعر من جهةٍ ما يأبه بميسم استقصاء البيت لوحده حين لا يترك تفصيلاً آخر منه، ومن جهةٍ أخرى، كي يمهّد الطريق لإيحاء القارئ، يأتي بمشاهد خارجيّةٍ من البيت كجدرانه ويعرضها وهميّةً مشحونة بقيم الصمود والمقاومة كما يشير إلى هذه الثنائيّة والتناقض المكانيّ حول دلالة البيت في قصيدة "سهرة الأشباح «محاكمات وانتظارات»" الّتي تعدّ صورة رعبٍ وفوضىً سادت المجتمع آنذاك من جرّاء منع تجوّلٍ أجرته قوّات الشرطة السرديّة عند الليلة:

[1] – محمّد عفيفي مطر، **الأعمال الشعريّة**، ج١، ص٥٦.
[2] – سعدية بن يحي، **دلالة المكان في رواية عابر سرير لأحلام مستغانمي**، ص٥٨.
[3] – محمّد عزّام، **شعريّة الخطاب السرديّ**، ص٧٢.

حَوائطُ الحَواجِزِ الوَهْمِيَّة
تَحْجُبُ إيقاعَ الصَّدَى الَّذِي يَجِيء
مِنْ صَرْخَةِ القَتْلَى وَقَعْقَعاتِ[١] العُدَّةِ الحَرْبِيَّة
وَشَهْقَةِ البُيُوتِ حِينَما تُخْلَعُ مِنْ جُذُورِهَا، [٢]

إنّ القراءة المتفحّصة لثنائيّة سرديّة البيت في هذه الوحدة تعبّر عن حركة انفتاحٍ وانغلاقٍ تكمن في البيت من سطحٍ وعمقٍ، وهذه الثنائيّة تدلّ على طابعٍ رمزيٍّ يقتنع باختين[٣] بضرورة تواجده في صور الأمكنة[٤]، أي تسليط الضوء على عمليّة التحويل الّتي ينتقل وصف المكان بموجبها من معناه الحرفيّ إلى معنىً خياليٍّ ووصفٍ تعبيريٍّ (هذا الوصف خلافاً للوصف التصنيفيّ الّذي يمارس تجسيد الأمور بكلّ حذافيرها دون العناية بالمتلقّي أو إحساسه بها؛ يتناول وقع الشيء ومدى الإحساس الذي يثيره في ضمير من يتلقّاه)[٥]. يحقّق الشاعر هذه الثنائيّة بالاستقصاء المكانيّ الّذي ينمّ عن مأساةٍ أنطولوجيّةٍ (علم الوجود أو علم الكائن) تعرف من شهقة البيوت حينما تخلع من جذورها؛ كأنّ هذا الحادث الّذي طرأ على البيوت حادثٌ يوميٌّ يشكّل نهاية الكارثة الّتي ترتفع حدّتها وتسفر عن ردّة فعل المكان، تلك نظرةٌ خارجيّةٌ عامّةٌ إلى البيت دون أن يأخذه الشاعر بكلّ حذافيره الداخليّة.

من جهةٍ أخرى، يعنى الشاعر بالانتقاء المكانيّ عبر حركةٍ سرديّةٍ من مواصفات خارج البيت نحو داخله وتعمل على تعجيل معدّلاتٍ مأساويّةٍ من هذه الحركة معتمدةً على مستوى البنية المعجميّة السمعيّة الصارخة بالتصريح الاسميّ بمفرداتٍ كـ «إيقاع الصدى، صرخة القتلى، قعقعات العدّة الحربيّة، شهقة البيوت» وهي تجتمع معاً بتفاعلٍ في دائرة الانغلاق (البيت) والانفتاح (صرخة القتلى، قعقعات العدّة الحربيّة)، وتساعد هذه الثنائيّة ثنائيّةً أخرى يُشعَر بها في المنظومة الفعليّة الّتي تنطلق من فعل «تحجب» المتعلّق بالفاعل المعنويّ (الحوائط) دالّةً على رصانة البيوت واستحكامها بالحيطان أمام أيّ هجماتٍ وغاراتٍ، لكنّ السارد يستعيد كلامه في مواصلة الشعر عبر استخدام فعل «تخلع» للبيوت ويعتبرها عرضةً لانهيارٍ وتلاشٍ يبلغ مستوى الاستئصال في تدميرها. هذا وقد جمع الشاعر التناقض الفاعل في مصير

[١] قَعْقَعَ السلاحُ: صَوَّتَ أَثْنَاءَ تَحَرُّكِه.

[٢]– محمّد عفيفي مطر، **الأعمال الشعريّة**، ج٣، ص١٢.

[3]- Mikhail Bakhtin.

[٤]– منيب محمّد البوريمي، **الفضاء الروائيّ في "الغربة" (الإطار والدلالة)**، ص٢٢.

[٥]– سيزا القاسم، بناء الرواية؛ **دراسة مقارنة في «ثلاثيّة» نجيب محفوظ**، ص١١٣.

البيوت من حيث بقائها أو دمارها بين فعلي "تحجب" و"تخلع" ليتجاوز الحالة الأولى السطحيّة من البيوت (أي الحالة الأولى تدلّ على أنّ جدران البيت جزءٌ سطحيٌّ من البيوت) إلى حالةٍ داخليّةٍ عميقةٍ تتّسع معها حدود الرؤية لأقصى قوّةٍ وضغطٍ ممكنٍ يصل إلى تضادٍّ اتجاهيٍّ بين سطح البيوت وعمقها.

٢. ثنائيّة الانغلاق والانفتاح

تصل بنا جماليّات خيال السارد وما يدنو منها من وجهات نظرٍ لا تنفصل عن فكرة المكان إلى فكرة المزج والتلاحم بين وطني الشاعر، وهما الوطن الصغير هو البيت خاصّةً والوطن الكبير هو الموطن عامّةً. الوطن والبيت، في الواقع، لطالما تترجم مفرداتهما إلى مدلولٍ واحدٍ؛ إذ تحيل كلّ مفردةٍ منهما على الأخرى كما يتابعهما الشاعر في قصيدة "عن الحسن بن الهيثم" الّتي يصبح فيها البيت هو الوطن بالمعنى الواقع:

هَذهِ الأرضُ الَّتي كانَتْ فِرارِي وَانْتِظارِي
بَيْنَ ثَدْيَيْها مَشَتْ شَمْسُ النَّهارِ
خَبَزَتْ مِنْ صَهْدِها قَمْحاً وَأزْهارَ انْتِحارِ
لَبِسَتْ بُرْقُعَهَا الأسْوَدَ
(مِنْ خَوفٍ وَعارٍ وَانْكسارِ)
دَخَلَتْ وَانْكَمَشَتْ فِي عُقْرِ دارِي
ثُمَّ صارَتْ جُثَّةً تَرْقُدُ ما بَيْنَ جِدارٍ وَجِدارٍ.. [١]

يعرض خيال الشاعر صورة البيت معتمداً على استعادة عوالم الطفولة والأمومة، وهذه الصورة تظهر لاختيار عالَمٍ بديلٍ يجعل البيت مكاناً للحماية واللجوء؛ إذ قد تنمو صورة البيت في الشعر العربيّ المعاصر وتنتقل من البيت النفسيّ ومن بيئته الصغيرة إلى بيئةٍ أكبر أو تكون على العكس، أي يصبح الوطن هو البيت وهما يتلازمان كي ينتهيا إلى مرحلة الانصهار النفسيّ حول المكان[٢]، وتكون هنا صورة الأرض وتشبيهها بالأمّ نموذجاً ذاتيّاً لتمثيل الطرق العديدة على استعادة البيت وتعظيمه. يقوم السارد لإعداد علامات الألفة والحميميّة في البيت باستحضار المستويات الحسّيّة والمجرّدة فيه كصورة الإنارة الّتي يرسمها من جسد الأمّ وصورة الخبز الّتي ترتبط بفعلها وصورة ارتداء البرقع الأسود الّتي ارتسمت بخوفٍ وعارٍ؛ ثمّ

[١]- محمّد عفيفي مطر، **الأعمال الشعريّة**، ج٢، ص٢٨٨.

[٢]- جيهان عوض أبو العمرين، **جماليّات المكان في شعر تميم البرغوثي**، ص١٣٧و١٣٦.

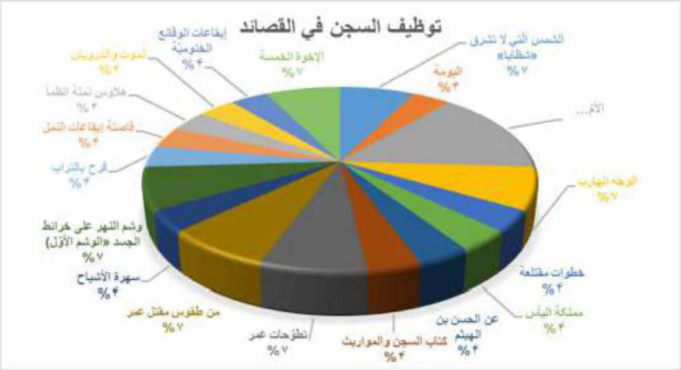
تجتمع هذه الصور التجريديّة ليتّضح حنين السارد عن طريق استرجاعات الذاكرة للمكان الأليف. إذن لم يأتِ رمز الأمّ في هذا المقطع لصلتها الوطيدة بمرحلةٍ من حياة الطفولة فحسب بل ما هو المهمّ فيه هو استعادة ما يضمر وراء صورة الأرض من هدوءٍ وشعورٍ بالذود والحماية، وتتبدّل صورة البيت للأمّ إلى قراءةٍ لوجود الذات في عالمٍ خاصٍّ يجلو داخل صور احتفظت بها الذاكرة بحيث كأنّها في جانبها الشعريّ تمثّل المكان والحلم على حدٍّ سواء.

ج. السجن في شعر محمّد عفيفي مطر

لقد ظهرت في شعر محمّد عفيفي مطر ثنائيّات قد ينسال موضوعها إلى السجن أو سرده السجنيّ بحيث تصطبغ هذه الإشارات إلى مستوىً بعيدٍ بصبغة الصدق والواقعيّة؛ لأنّ الشاعر ذاق معاناة السجن في غضون حياته، ولاسيّما عندما اعتُقل بسبب مخالفته لوقوف مصر إلى جانب القوّات المتحالفة ضدّ العراق، وهذه التجربة المفجعة حملته إلى مشارف الجنون والهذيان[1]. لم تكن كميّة حضور السجن في شعر محمّد عفيفي مطر بالغةً فضفاضةً في جميع أعماله الشعريّة، بل يوظّفه الشاعر على أساس ما يتعرّض له من حرجٍ وضيقٍ يتطلّب الحديث عنه؛ فلا تتجاوز مرات توظيف السجن في شعره ٢٧ مرّةً بحيث يسهم في تجسيده بضعة دواوين شعريّة، أهمّها ديوان "الجوع والقمر" من أكثرها توظيفاً لمفردة السجن، حيث يبلغ فيه عدد تكراره سبع مرّاتٍ، ثمّ يليه ديوانا "شهادة البكاء في زمن الضحك" و"احتفاليات المومياء المتوحّشة" اللذان يتساويان في عدد التواتر البالغ خمس مرّاتٍ، وبينهما تقترب مضامين الحزن والتنكيل من ديوان «احتفاليات المومياء المتوحّشة»؛ إذ بدأ الشاعر بكتابة أكثر أناشيد هذا الديوان منذ كان في السجن في بداية عقد التسعينات ويسرد فيه معاناته وتجربة اعتقاله بعد ما اتّهم بالانتماء إلى حزب البعث أثناء معارضته لموقف الحكومة المصريّة حيال الحرب على العراق. أمّا السجن في قصائد الشاعر فيتروّاح بين التبعثر والانتشار دون أن يتمّ فيها التركيز اللافت على قصيدةٍ واحدةٍ كما تنصّ عليه الإحصائيّة التالية:

---

[1]- نمر سعدي، محمّد عفيفي مطر.. **عبقريّة التنوّع**، موقع ميدل ايست.



كما يُفهَم من الرسم الأعلى، جعل الشاعر معظم اهتمامه بالسجن في قصيدة "الأمّ المجنونة" وهي قصيدة ثقافيّة ترمز إلى وضعه الراهن بتعمّقٍ غامضٍ لا يخطر في الأذهان بيسرٍ. بعد هذه القصيدة، أصبح التواتر يأخذ في تناقصٍ وتضاؤل شديدٍ بحيث يبلغ عدد استخدام السجن في القصائد الأخرى بين مرّتين أو مرّة واحدةٍ. وعلى الرغم من العدد الضئيل لتواتر لفظة السجن في شعر عفيفي مطر؛ لكنّ جودة توظيفه لها تتدارك هذه القلّة فتتغيّر دلالاته وتقبل في المواقف المختلفة مفاهيم متطوّرةً تختلف عن الأخرى كما يمكن جمعها في ما يلي:

١. ثنائيّة الذاتيّة والموضوعيّة

هناك بونٌ شاسعٌ بين ذات الشاعر الّتي تنغلق عليه وتنكر للموضوعيّة، أي الذات الّتي لا تهمّها البيئة الطبيعيّة والاجتماعيّة، وبين الموضوعيّة الّتي تهتمّ بالمواضيع الخارجيّة. وقد تصل هذه الثنائيّة في فضاء السجن إلى مستوىً أنّ الذات قد تذوب في موضوع السجن أو كأنّ الموضوع قد يذوب في ذاتيّته.

أوّلاً. ذاتيّة السجن:

يأتي وصف السجن في شعر محمّد عفيفي مطر على لسان السارد عادةً، وهذا الوصف يرسم صورةً متكاملةً للسجن من داخله أو الخارج المرتبط به؛ فكانت كلمات الشاعر علامةً معيّنةً تكشف عن التفاصيل المتعلّقة بهذا المكان المغلق وتساهم في تطوّر أحداثه نحو الأمام بحيث يستطيع القارئ أن يتصوّر بها ساحة السجن من الداخل والخارج، ويشعر بأن السجن محطُّ ردعٍ فيه ذلّةٌ وهوانٌ لا يستوي مع أيّ معاناةٍ؛ لذلك ما يهمّ الشاعر في بداية سرد السجن شدّة ضغطٍ وألمٍ تذوّقها فيه ويقول:

فِي السِّجْنِ.. لَمْ يُشْرِقْ عَلَى قَلْبِي نَهار
تَدْمِيري اليَومِيُّ لَمْ يَتْرُكْ طَرِيقاً لِلفرار
زِنْزانَتي مَعْرُوشَةٌ بِالسَّبُعِ، لَمْ يُنْصَبْ حَواليها جِدارٌ
شُبَّاكهَا الرِّيحُ الَّتِي لَمْ تَغْتَسِلْ فِي البَحْرِ،
كونٌ يَرْشَحُ الطِّينَ المداريَّ العَبيرِ [١]

يصف الشاعر عالم السجن النفسيّ وهو لا مفرّ منه؛ لأنّه يشبه زنزانةً مظلمةً لا ترى في داخلها بوارق أملٍ في الخروج والخلاص منها؛ فيرسم في خياله عالماً داخليّاً تميل إليه ذاته وتستشعر فيه ما ينهي الابتعاد عن العالم الخارجيّ من تأمّلاتٍ وأحلامٍ، أي يعطي انتقال الشاعر من المكان المفتوح إلى السجن المغلق، شخصيّته تأمّلات العزلة أو خصوصيّة التفكير في فقدان حرّيتها؛ فكان معظم ما يشاهده في السجن يكسب خياله حركةً وديناميّةً نحو الخارج بحيث لا تنتقل الشخصيّة من موضوعٍ إلى آخر إلّا أنّ خياله ينشط في أيّ حلقةٍ من أوصاف سجنه ليتدارك به ما ينقص حياته خلف قضبان السجن.

قد لا يكون السجن في شعر محمّد عفيفي مطر مكان ضغطٍ نفسيٍّ يعرب عن إلهاب شعور الشخصيّة بالألم والمرارة، بل أصبح نقله إلى الزنزانة يضيء شعاع الأمل والتفاؤل في نفسه ويؤثّر عليه تأثيراً إيجابيّاً خلافاً للواقع:

أعْرِفُ أنَّ الشَّمْسَ
كانَتْ تثْقِبُ عَيْنِي فِي الزِّنْزانَةِ
وَالصَّوتُ الصَّاعِدُ مِنْ أحْذِيَةِ الحُرَّاسِ
كانَ غِناءَ العُرْسِ
وَسَمِعْتُك.. أعْرِفُ أنَّ الموتَ الطائرَ فَوْقَ الرَّأْسِ
كانَ صَدِيقاً يَحْجُبُ عَنِّي القَمَرَ الميِّتَ فِي شَفَتَيْكَ.. [٢]

لقد حرص الشاعر على إظهار نفسه بصورةٍ متعاليةٍ، أي شاعر السجون، كي يقوم باتّجاهٍ صاعدٍ في استعلاء الذات ويكمن نهاية حضور الحزن والألم المستهين بالذات، بدلاً من نقل عتمة الموقف وسواده إلى القارئ يرتكب على التعويض عن نقصه خطوةً لا شعوريّةً عن طريق تضخيم موقفٍ يعيشه والتعبير

[١]- محمّد عفيفي مطر، **الأعمال الشعريّة**، ج١، ص١٤٧.
[٢]- محمّد عفيفي مطر، **الأعمال الشعريّة**، ج٢، ص٣١٨.

عن تأثيراته الإيجابيّة أو الاستجابات السلوكيّة المخالفة تماماً لشعوره الحقيقيّ[١]، ويوظّف السارد هنا تقنية التعالي في مقطع «أعرف أنّ الشمس كانت تثقب عيني في الزنزانة» ثمّ في «الصوت الصاعد من أحذية الحرّاس كان غناء العرس» ليكشف التعمّق في خبايا السجن عن هذه الحقيقة الزائفة ويسوق الأنظار إلى تقنيةٍ تعويضيّةٍ ينهض بالإلحاح عليها؛ إذ لا يختفي على أحدٍ أنّ السجن – مهما كان – مذلّةٌ يرفضها الإنسان؛ فما يقوله السارد أنّ الشمس تثقب عينيه في الزنزانة وتبشّر أحذية حرّاس السجن لها بغناء العرس والحفلة، يبعد عن الشعور والعقل السليمين. ليس ذلك إلّا مصداقٌ لحالة تعالي السارد الّتي تلوح في السجن وتؤدّي إلى إنكار قباحة الموقف والتوصّل إلى حالة تجميله.

ثانياً. موضوعيّة السجن

لا تثبت صورة السجن ودلالته في شعر محمّد عفيفي مطر على حالةٍ واحدةٍ بل تتغيّر سرديّتها بتغيّر معاملة السجين وردود أفعاله قبالة المكان الّذي هو فيه؛ فقد تتّسع دلالة السجن من حدود الذات وتجد أبعاداً اجتماعيّةً يسرد فيها الشاعر ما يقع في مجتمعه ويعرّض وحدة الشخصيّة للانشطار؛ فيُلاحظ لديه امتداد تفاصيل تحوي طبيعة المكان وماهيّة صلةٍ فيه بين السجين وسجنه إلى جميع ما يمكن أن يرتبط بطبيعة الحياة اليوميّة والروتينيّة قبل سجنه وهي مازالت تستمرّ كالمعتاد على النحو التالي:

وَتَحْتَ العالَمِ الأرْضِيِّ.. فِي السِّجْنِ
تَمُرُّ جَداَئلُ الأصْواتِ عَبْرَ حَوائطِ القِرْمِيدِ[٢]
غِناءً طافِحَ التَرْجِيعِ بِالحُزْنِ
وَممْدُودَ القَوافِي تَحْتَ مِقْصَلَةٍ مِنَ الطَرَبِ
فَأسْمَعُ قَهْقَهاتِ الجُوعِ
وَأسْمَعُ صَرْخَةَ الأيْتامِ مِنْ دَرْبٍ إلَى دَرْبٍ
تُغَرْغِرُ فِي دَمِي بِخُرافَةِ الحَطَبِ
وَفَصْلِ النَّارِ،
تَسْتَقِي الكواكِبَ وَالرِّياحَ الخُرْسَ وَالأنْهارَ
وَتَحْلُمُ فِي دَمِي بِجَزائِرِ القَمَرِ[٣]

[١]– علي كمال، **النفس انفعالاتها وأمراضها وعلاجها**، ص٧٣.

[٢] القِرْمِيدِ: الآجر وهو قطعٌ من الطين المشويّ يبنى به.

[٣]– محمّد عفيفي مطر، **الأعمال الشعريّة**، ج١، ص٣٦٩و٣٦٨.

يسرد الشاعر في السجن أحزان الشخصيّات الأخرى ويمعن في ما يجري خارج حدود سجنه؛ فما يميّز عالم سجن الشاعر، هو ممارسة ربطه بواقع العالم الخارج وتتبّع التفاصيل والمشاهد اليوميّة الّتي تميّز طبيعة الحياة فيه وتجعلها سمةً اجتماعيّةً لافتةً. يبادر هنا الشاعر الخروج الكلّي على اعتبار معايير الانتماءات الذاتيّة ويقبل على ما يتصدّى له المجتمع من حزنٍ وحرمانٍ وجوعٍ، لكنّه عوضاً عن الاهتمام بمعاناته في السجن، يحتفي بحجم المعاناة والآلام الّتي يعيشها شعبه في المجتمع؛ فبما أنّه سجينٌ محرومٌ من رؤية الخارج، لا يسرد من فضائه الضيّق إلّا ما يقبل إدراكه من حاسّة السمع، فيكتفي بمجرّد أصواتٍ تصدر من وراء جدران السجن وهي تشبه عنده أغاني مكتضّةً بالحزن والكابة مع قوافٍ ممدودةٍ ثمّ يستمع إلى أصوات الجوع وصرخة الأيتام الّتي تزيد لديه من تفاقم الأوضاع وتجعل مناخ السجن أثقل وأصعب ممّا كان. يعمد الشاعر على تحويل الظروف الحاليه إلى خرافة الحطب والنار لدورهما الثقافيّ في طهارة الكواكب والرياح والأنهار، ويحلم أن يعيش في مناخٍ بعيدٍ عن المنفى ولو كان في جزائر القمر الواقعة في إفريقيا.

قد يتّخذ الشاعر لوصف السجن مظهراً اجتماعيّاً جديداً؛ فتبلور النظرة الاجتماعيّة إليه يتطلّب أن يستهدفه السارد من خارج حدود السجن إلى حدٍّ يصير الوطن العربيّ لديه أشبه للسجن الكبير لمن يحاول أن يقوم بإصلاح العالم العربيّ وتغييره، لكنّه على إيصاله إلى غاياتٍ مطلوبةٍ أو ما يقاربها، يقيم علاقته مع الحرس والسجّان بطريقة صراع ونزاع، ولاسيّما حين يهتف في هذه المعركة بنداءاتٍ خارجيّةً كنداء الوطن الّذي تشبّث به شعراء السجن والحبسيّات. يقول:

الحَرَسُ الَّذِي يَدَّرِعُ الْآنَ بِكلِّ لَونٍ
يَثْقِبُ وَجْهَ الأرْضِ
يُقِيمُ حائطَ السِّجْنِ أمامَ كلِّ بَيْتٍ
يَزْرَعُ فِي حَدائقِ العالَمِ شَجَرَ الكراهَةِ.. [١]

يعود هنا الشاعر إلى مرحلة ما قبل السجن والاعتقال الواسع، ويزاول في حماية الوطن وحفاظه عليه مبعث الاعتقال والحلول الجماعيّ في السجن. ترتسم هذه الصورة إلى جانب دورٍ يعلبه الشاعر على إنارة الوجه الحقيقيّ لمرتزقي النظام. هذا النهج الّذي ينهجه السارد للتنديد بظلمٍ اجتماعيٍّ يمارسه عملاء الاستبداد ضدّ مواطنيه المصريين؛ نهجٌ وصفيٌّ يتبلور حينما يبلغ الظلم الاجتماعيّ مبلغه؛ فيكشف الشاعر اليقظان قناعه ويعمد إلى مواجهة الظلم مباشرة ثمّ يزيح الستار عن وجوه مستخدميه بأفضل أساليب فنّيّةٍ وتعبيريّةٍ لديه[٢]. يؤدّي الشاعر دوره عن طريق الوصف السرديّ ساعياً إلى أن يربط المكان الموضوعيّ بخصائص الصمود والمقاومة؛ فيختلط تعبيره بتجارب واقعيّةٍ توصف فيها ثنائيّة الأمكنة المغلقة والمفتوحة في

---

[١]- محمّد عفيفي مطر، **الأعمال الشعريّة**، ج٢، ص٤٥٩و٤٥٨.

[٢]- الرياض عصمت، **الصوت والصدى**؛ دراسة في القصّة السوريّة الحديثة، ص٢٤.

صورٍ متداخلةٍ وتموج فيها صورٌ إبداعيّةٌ ذات مجموعةٍ من التقاطبات المكانيّة كحضور السجن أمام الأرض، وحضور البيت أمام العالم، وهي جاءت لتضفي على النصّ حركةً سريعةً من العالم المغلق (السجن والبيت) نحو العالم المفتوح (الأرض والعالم)، على الخصوص بعد ما تشعر الشخصيّة بضيقٍ شديدٍ من أساليب القمع وشدّة المصائب الّتي لحقت بشعبها.

هذا ولم يكتفِ الشاعر في سرده بالتفرّج على المشاهد الداخليّة للسجن ولم يتطلّع إلى جماليّات الطبيعة للتغافل عن الموقف الراهن أو عمّا كان يصل إليه من أخبارٍ عن أحداث العالم الخارجيّ، بل يلعب أثناء سرده دور مناضلٍ يدعو إلى الثورة والمقاومة، طبعاً تختلف هذه الدعوة عن الأناشيد الوطنيّة الّتي تتّسم بالخطابات الصريحة والتعابير المباشرة، وإنّما يزّودها عن طريق استحضار الشخصيّات القديمة بملامح الثقافة والأسلوب الرومنسيّ الحزين ويقول:

يا بِنْتَ السُّلْطانِ
يا أغْنِيةَ القَمْحِ المِسْرُوقِ
عُودِي مِنْ أعْماقِ السِّجْنِ
وَاخْضَرّي فِي صُلْبِ الدَّارِ
عَوداً يَطْرَحُ ما لَم نَعْرِفُ مِنْ أثْمارٍ
فَوقَ سَرِيرِ العُرْسِ الفارِغِ كونِي الشَّجَرَ
الوارِفَ وَالأطْيارَ
كونِي خاتَمَ مُحيي الدِّينِ
كونِي رَحِماً تَنْفُضُ طَمْيَ الأرْضِ
فَتَمْلأَ وَجْهَ العالَمِ بِالأطْفالِ [1]

هنا يلتفت الشاعر أثناء تعبيره عن السجن إلى استخدام شخصيّات تراثيّةٍ قديمةٍ من خلال التغطية لمرمىً يهدف إليه ويخصّص له فقرةً ضمن القصيدة محاولاً شحن المضمون بطاقةٍ إيحائيّةٍ كبيرةٍ تأتي من خارج النصّ وتكون عوناً له؛ فيطلّ على المكان الواحد أي السجن في أزمنةٍ متعدّدةٍ ويصوّر مناخاً جديداً يستدعي فيه شخصيّة محيي الدين التأريخيّة طفلاً ضائعاً يحنّ إلى بنت السلطان، يخاطبه الشاعر ويوصيه بالجلوس والتمسّك بالصبر والهدوء ليولول في الوديان والبحار، ويجد له بنت السطان السجينة. إلى الآن لا يقوم الشاعر بفكّ الرموز التراثيّة ولا يكشف عن المعاني الّتي يرمي إلى تصويرها، حتّى إنّه بعد تشكيل وشائج للتواصل والتطوّر يشير في السطرين الأخيرين إلى قلقٍ اجتماعيٍّ يعيشه ويرتبط بروح العصر.

[1]- محمّد عفيفي مطر، **الأعمال الشعريّة**، ج١، ص٢٢٢و٢٢١.

هنا، ليعبّر الشاعر تعبيراً قوميّاً عن انفعالاته بالقصائد الحماسيّة والتحريضيّة ويبوح عن عواطفه، يتجاوز دوائر التعبير المباشر أي «لا يستدعي الشاعر الشخصيّة من عصرها أو سياقها التراثيّ. إنّه يستدعيها من قلب المتلقّي ووجدانه كي تتحوّل بفضل موهبته وثقافته وخبرة تمرّسه الفنيّ إلى جسرٍ للتواصل والتحاور والارتقاء.. جسر ينتقل القارئ به – دون قلقٍ أو توجّسٍ – من القيمة التقليديّة الراسخة إلى قيم الشاعر النابضة بروح العصر»[1] فيلوذ عفيفي مطر، في استدعاء المكان والشخصيّات التراثيّة، بمستوى الرمز المكشوف ويترك للهاجس الاجتماعيّ أن يفسد عليه تماسك الرمز، بل ظلّ يقبع في الخطابة العاطفيّة ويعاملهما (الشخصيّة والمكان) من الزاوية الغراميّة القصيرة، ولكن حين يطفح الألم ويتحوّل إلى حجم الفجيعة فلا يستطيع كتمانها فيفشي بأنّ محيي الدين هو الشاعر بنفسه وبنت السلطان هي الأرض المحتلّة الّتي يدعوها إلى الخروج عن السجن.

النتيجة

١. يعكس توظيف مكاني "البيت" و"السجن" المغلقين في شعر محمّد عفيفي مطر على الإطلاق مدى تطوّرات تعبيريّة تقع في الشاعر أثناء حضوره في الأمكنة المختلفة أو بعده عنها، وتتجسّد هذه التطوّرات في ثنائيّاتٍ مكانيّةٍ قد تتمظهر في صراع الذاتيّة والموضوعيّة الّتي تسفر عن استيلاء الخارج على الداخل أو تتبدّل إلى صراع الانغلاق والانفتاح بين الأمكنة المغلقة.

٢. ينتخب الشاعر البيت، على الإطلاق، ملاذاً آمناً يهرب إليه من ضغط الواقعيّات الخارجيّة المستحدثة ليرفض الهواجس والصراعات المدنيّة المحرجة الّتي تحدق به وتمنعه عن متابعة شؤون الذات والأسرة والماضي.

٣. قد يواجه الشاعر البيت بثنائيّة الحلم والمأساة، فما يخصّ الحلم يرد في ذكرياتٍ صبيانيّةٍ تشحن بالتجارب الجزئيّة المبهجة وتجعله ينسى تراجيديّة موقفه الراهن، ولكن ما يتوجّه إلى مأساويّة البيت يثير لديه مشاعر الحزن والأسى.

٤. قد يعامل الشاعر البيت بثنائيّة الانغلاق والانفتاح، أي ينهض بتوسيع أطره المغلقة إلى مستوى الأرض والوطن الكبير ثمّ يقدّسه مستعيناً بأساليب تعبيريّةٍ حسّيّةٍ تنعقد بنوستالجيا العودة إلى حنين الماضي ليهدي إلى البيت قراءةً جديدةً من الذاتيّة وطريقة توسيعها.

٥. يتعرّض الشاعر للسجن من جانبين أساسيين وهما الجانب النفسيّ والجانب الاجتماعيّ، في أوّلهما يستنفد من كلّ ما في السجن لشحنه بأمارات الكآبة والضنك، ويميل في الثاني إلى قضايا موضوعيّةٍ واجتماعيّةٍ يعانيها مجتمعه وتتزامن مع صراع السجن.

[1] - محمود عبد الوهّاب، **حول استلهام التراث وقصائد لأمل دنقل**، ص٨١.

٦. يحاول الشاعر أن يتدارك معاناة السجن وضغوطها النفسيّة مقبلاً على إنقاذ روحه وخياله ليضفي على أوصافه الشعريّة ممتلكات خارج السجن وعناصر الطبيعة ويرسم صورةً جديدةً تتحرّك فيها ذاته من حدود العزلة إلى أعماق التفاؤل والألفة.

٧. أمّا موضوعيّة السجن في شعر عفيفي مطر فينتمي تقبّل دلالاتها المتطوّرة إلى حدود تفكير الشخصيّة السجينة وردود فعلها تجاه مكانٍ منبوذٍ ألقي فيه قهراً، فيبادر الشاعر في هذا الموقف إلى الخروج من اعتبار الحوافز والانتماءات الذاتيّة، ويتناول أهمّ المواضيع الاجتماعيّة الّتي تخصّ مواطنيه كالجوع وصرخة الأيتام والثورة والمقاومة في خارج السجن.

٨. قد يعود الشاعر في مجال موضوعيّة السجن إلى مرحلة ما قبل سجنه، أي يذكر محاولات الصمود والمقاومة الّتي تمّت للحفاظ على الأرض وأسفرت عن الاعتقال الجماعيّ في السجن؛ فحينئذٍ يستحضر الشخصيّات التراثيّة ويعامل الموضوع الاجتماعيّ من الزاوية الغراميّة ليزخرف تعبيره ومبتغاه الاجتماعيّ بالقيم الخلّابة والنابضة بروح العصر.

قائمة المصادر والمراجع

المصادر العربيّة

الكتب

١. القرآن الكريم.

٢. إبراهيم، عبد الله، موسوعة السرد العربيّ، المجلّد الأوّل، بيروت: المؤسّسة العربيّة للدراسات والنشر، ٢٠٠٨م.

٣. أحمد، مرشد، البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر اللّه، الطبعة الأولى، بيروت: المؤسّسة العربيّة للدراسات والنشر، ٢٠٠٥م.

٤. باشلار، غاستون، جماليات المكان، ترجمة غالب هلسا، الطبعة الأولى، بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ١٩٨٤م.

٥. بحراوي، حسن، بنية الشكل الروائيّ (الفضاء – الزمن – الشخصيّة)، الطبعة الأولى، بيروت: المركز الثقافيّ العربيّ، ١٩٩٠م.

٦. البوريمي، منيب محمّد، الفضاء الروائيّ في "الغربة" (الإطار والدلالة)، المغرب: دار النشر المغربيّة، ١٩٨٤م.

٧. شحاتة، محمّد سعد، العلاقات النحويّة وتشكيل الصورة الشعريّة عند محمّد عفيفي مطر، القاهرة: الهيئة العامّة لقصور الثقافة، ٢٠٠٣م.

٨. عزّام، محمّد، شعريّة الخطاب السرديّ، دمشق: اتّحاد الكتّاب العرب، ٢٠٠٥م.

٩. عصمت، الرياض، الصوت والصدى؛ دراسة في القصّة السوريّة الحديثة، ط١، بيروت: دار الطليعة، ١٩٧٩م.

١٠. عفيفي مطر، محمّد، الأعمال الشعريّة؛ من مجمرة البدايات، ملامح من الوجه الأمبيذوقليسي، احتفالات المومياء المتوحّشة، المجلّد١و٢و٣، الطبعة الأولى، القاهرة: دار الشروق، ١٩٩٨م.

١١. القاسم، سيزا، بناء الرواية؛ دراسة مقارنة في «ثلاثيّة» نجيب محفوظ، القاهرة: مكتبة الأسرة، ٢٠٠٤م.

١٢. كمال، علي، النفس انفعالاتها وأمراضها وعلاجها، الطبعة الثانية، بغداد: دار واسط للدراسات والنشر والتوزيع، ١٩٨٣م.

المقالات

١. اكبرى موسى‌آبادى، مريم؛ محمّد خاقانى اصفهانى، دلالة المكان في رواية موسم الهجرة إلى الشمال، مجلّة إضاءات نقديّة، كرج، س٢، العدد٧، ٢٠١٢م، صفحات ٢٩-٩.

٢. رستم‌پور ملكي، رقيّة؛ فاطمة شيرزادة، التقاطب المكانيّ في قصائد محمود درويش الحديثة، مجلّة دراسات في اللغة العربيّة وآدابها، سمنان، العدد٩، ٢٠١٢م، صفحات ٧٦-٥٣.

٣. عبد الوهّاب، محمود، حول استلهام التراث وقصائد لأمل دنقل، مجلّة أدب ونقد، العدد١٣، ١٩٨٥م، صفحات ٨٤-٨٠.

٤. فنيخرة، صفاء محمّد، التقاطب المكانيّ في القصّة القصيرة قراءة في (ظنون وراء الأشجار) لرزان المغربي، المجلّة العلميّة لكلّية التربية، جامعة مصراتة، ليبيا، المجلّد١، العدد٥، ٢٠١٦م، صفحات ٥٠-٣٥.

الرسائل الجامعيّة

١. أبو العمرين، جيهان عوض، جماليّات المكان في شعر تميم البرغوثي، رسالة ماجستير، إشراف حبيب بوهرور، جامعة قطر، قطر، ٢٠١٤م.

٢. بن صفية، عبد الله، الاستشراف في الرواية العربيّة؛ مقاربة سرديّة في نماذج نصّيّة، رسالة ماجستير، إشراف إسماعيل زردومي، جامعة الحاج لخضر، الجزائر، ٢٠١٣م.

٣. بن يحي، سعدية، دلالة المكان في رواية عابر سرير لأحلام مستغانمي، رسالة ماجستير، إشراف عمّار بن زايد، جامعة الجزائر، الجزائر، ٢٠٠٨م.

المصدر الإلكترونيّ

١. سعدي، نمر، محمّد عفيفي مطر.. عبقريّة التنوّع، موقع ميدل ايست، ٢٠١٠م،
http://www.middle-east-online.com/?id=94600.

المصادر الفارسيّة

المقالات

١. غلامحسين‌زاده، غلامحسين؛ قدرت الله طاهرى؛ فرزاد كريمى، روايت‌شناسى نشانه‌ها در «افسانه» نيما، مجلّة پژوهشهای زبان و ادبيات فارسى، اصفهان، شماره٢، ١٣٨٩ش، صفحات ١٢٨-١٠٩.